Lacan et la poésie



par

Armelle Gaydon

sous la direction de
M. Gérard Wajeman

Mémoire de D.E.A. « Concepts et clinique »
Département de Psychanalyse
Université de Paris VIII - Saint Denis
Année : 2003 - 2004

Photos : « Un coup de dés » Laurent Sauerwein, 2004

SOMMAIRE

« La parole (…) passe au-delà d'elle-même; vient de plus loin qu'elle-même, va au-delà de ce qu'elle peut dire. Elle entend ce qu'elle ne sait pas : elle attend. Nous parlons de ce qu'on ne peut nommer. Très précisément, chaque mot désigne l'inconnu. Ce que tu ne sais pas, dis-le. Ce que tu ne possèdes pas, donne-le. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. »

Valère Novarina - *Devant la parole* [1]

« Je ne suis pas pohâtassé »

Jacques Lacan aimait la poésie. Evidemment, parfois, il se demandait comment réveiller avec la psychanalyse. Et s'il était possible de concevoir le signifiant nouveau « qui nous ouvrirait à ce que, de mes pas patauds, j'appelle, j'appelle le réel »[2]. Et alors, n'y parvenant qu'insuffisamment, il ne se trouvait pas « pohâtassé »[3]. Et en concluait qu'il lui fallait continuer de « potasser ».

On trouve dans son œuvre publiée comme dans son Séminaire (oral), pendant toute la durée de son enseignement et plus encore après sa rupture avec l'IPA, de constantes références à la poésie. Il cite poètes et textes, sans compter le travail qu'il effectue sur le théâtre (son commentaire d'*Hamlet* par exemple), la littérature (de toutes les époques), la peinture (Les *Ménines* de Vélasquez, notamment) et l'art en général.

A de nombreuses reprises, il déclare son goût pour l' « étincelle poétique » comme « tissu éblouissant de métaphores » [4], « pointe suprême de l'esthétique »[5],

---

[1] Valère Novarina, *Devant la parole*, POL, 1999, p. 28

[2] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV*, « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », (1976-1977), inédit, leçon du 17 mai 1977

[3] ibid.

[4] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 507

« mirage de ce qui se passe »[6], « image de haute volée »[7]. Il joue du verbe, jusqu'à la jubilation, émaillant ses textes d'une constellation de mots d'esprit empruntés à la poésie, ou s'amusant des « pouètes de pouasie », référence au poème de jeunesse de Léon-Paul Fargue mis en musique par Erik Satie :

> « Au pays de Papouasie
> J'ai caressé la Pouasie
> La grâce que je vous souhaite
> C'est de n'être pas Papouète. »[8]

Ce rapport de Lacan à la poésie a suscité jusqu'à présent assez peu de travaux, sinon épars. L'objectif de ce travail est d'aborder la question, avec un prisme particulier, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une étude sur cette relation de Lacan à l'art poétique, mais plus précisément d'une exploration de ses dits sur cet art, ses choix pour le qualifier et le théoriser.

Lacan dans son œuvre fait un emploi tout à fait inusuel de la citation poétique : contrairement à une tradition littéraire qui l'utilise de manière illustrative, pour imager des propos, Lacan semble bien plutôt arracher ses concepts à la poésie. Les citations précèdent l'introduction des concepts, au lieu de les suivre.

Par ailleurs, les auteurs qui ont travaillé les références poétiques de Lacan posent cette chose surprenante : que la poésie disposerait du pouvoir de donner accès au Réel, ce réel qui constitue l'un des trois registres de l'expérience humaine, formalisés par Lacan sous la forme du ternaire Réel, Symbolique, Imaginaire.

Comment le réel, par définition inconnaissable - « le réel, c'est l'impossible », disait Lacan à la fin de son enseignement - ce réel qui n'est cernable que par l'opération de la logique, comment le réel pouvait-il être saisi par le poème ? Cette opinion insistait

---

[5] Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Ecrits*, op.cit. p. 288
[6] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII*, « D'un discours qui ne serait pas de semblant » (1971), inédit, leçon du 17 mars 1971
[7] Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *Ecrits*, op.cit. p.40
[8] Léon-Paul Fargue, *Ludions*, Ed. J.O. Fourcade (1930), rééd. Gallimard 1943, 1967

dans la littérature analytique. Ainsi Hervé Castanet voit dans le poète « celui par qui résonne la traversée du réel par le langage »[9]. Pour Nathalie Georges, la poésie est ce qui se lit, se dit et relance « la conversation, toujours oblique, sur le réel »[10], tandis que Jo Attié soutient que : « le poète sait y faire avec son inconscient, il est pris dans l'embrouille du réel »[11].

N'y avait-il pas là aporie, antagonisme logique ? Comment concilier d'une part la poésie comme située dans le symbolique, et d'autre part ce réel ressortissant d'une autre catégorie ? Retourner aux sources devait permettre de cerner ce nouage. Et puisqu'il était question de réel, il devait bien y avoir quelque rapport de l'art à l'objet - un donné de l'expérience analytique posant que le sujet n'a d'accès au réel que celui permis par l'*objet a*.

Cette capillarité entre poésie et réel, si elle se vérifiait, me semblait de très haute conséquence. En bonne logique, si acte poétique et acte analytique s'apparentaient, l'acte poétique accédait dès lors au statut d'acte par excellence, matrice possible de toute tentative de témoigner du réel, de manière utile à la communauté analytique : dans les témoignages de passe [12], par exemple.

Au-delà de la communauté analytique, l'impact d'une telle conception devait pouvoir retentir aussi bien dans le champ politique et social. Les poètes n'ont-ils pas de toujours affirmé la dimension politique de leur art ? Nul ne l'a mieux dit qu'Arthur Rimbaud (1854-1891) pour qui le poète est celui qui réveillera le monde et annoncera les temps nouveaux en se faisant « voyant » : « [...] toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...] La Poésie ne rythmera plus l'action : elle sera en

[9] Hervé Castanet « Politique, Symptôme et Ecriture », *Les documents de Scripta*, Psychanalyse et Politique, Document interne à l'ACF-CAPA, 2002, p.28
[10] Nathalie Georges-Lambrichs, « Petit exercice de lecture exposée », *Ornicar ? digital*, 12 mars 2003, paru aussi dans *Tabula*, bulletin de l'ACF Voie Domitienne, n°4, septembre 1999, p.91-97
[11] Jo Attié, « Binaire psychanalyse et poésie », conférence prononcée au *Seminario Latino*, le 12 juin 2003, inédite
[12] « La Passe » est la procédure par laquelle un analyste témoigne de son passage de la position de psychanalysant à celle d'analyste. Organisée au moyen de deux jurys successifs, elle est une modalité de transmission de l'expérience. Cf. Jacques Lacan, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'Ecole ». *Autres Ecrits*. Paris : Seuil 2001. p. 243

avant. »[13] Rimbaud dans cette « Lettre à Paul Demeny » annonce que pour se faire voyant, il s'attachera à mettre au travail la part Autre de son énonciation : « Je est un Autre », et cette part de lui, il y atteindra « par un dérèglement de tous les sens ».

Il ne s'agit pas ici d'une étude sur l'œuvre ou la vie des poètes cités par Lacan - ni aucunement d'un commentaire des poèmes auxquels il est fait appel dans son enseignement. Quoiqu'un tel projet eût été fort tentant - et à notre connaissance sans réalisation à ce jour - nous ne nous prononcerons pas non plus sur ce qu'on pourrait appeler une poétique lacanienne - c'est-à-dire sur le style personnel de Lacan et ses inventions langagières, que nous n'hésiterions pas pour notre part à qualifier de poétiques - mais cela reste à démontrer.

D'entrée, indiquons le parti pris que fût d'assigner comme cadre à ce travail une définition qui saisit la poésie du côté de l'acte et non de l'esthétique. Nous verrons ce qu'apporte la psychanalyse pour éclairer les processus psychiques et langagiers à l'œuvre dans la création poétique. Après avoir examiné en quoi l'analyste peut s'autoriser de sa position pour dire quoi que ce soit de la poésie, nous verrons les limites strictes que Lacan fixe à cet exercice de psychanalyse appliquée. Dès le Séminaire V, il provoque son auditoire en lui lançant que « personne n'a jamais abordé ce qu'est véritablement la poésie » et que le temps est venu où avec la psychanalyse quelque chose va enfin pouvoir en être dit.

Lacan met au point une méthode d'abord de la poésie « accordée à sa nature »[14], qui tire toutes les conséquences de la définition lacanienne de la métaphore et la métonymie comme noms des « déplacement » et « condensation » freudiens. Nous verrons qu'il situe la poésie du côté de la création et de l'objet - rejetant une conception

---

[13] Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, Charleville, 15 mai 1871, manuscrit acquis par la Bibliothèque Nationale de France en 1998, cf. aussi Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Paris : Gallimard, 1972, pp.250-254

[14] « Jeunesse de Gide ». *Ecrits*. Paris : Seuil. 1966. p.741

répandue de l'art comme formation de l'inconscient (Partie 1).

A partir de là, un cheminement dans l'œuvre du poète portugais Fernando Pessoa conduira à utiliser les mathèmes légués par Lacan pour écrire le processus à l'œuvre dans ses créations. Une question a vectorisé en effet l'ensemble de la recherche présentée ici : celle de savoir l'écriture que nous pouvions envisager de donner au discours poétique.

Lacan indique « qu'il y a une certaine homologie entre ce que l'on appelle œuvre de l'art et ce que nous recueillons dans l'expérience analytique »[15]. Prenant appui sur ce qui précède, je proposerai d'écrire la position du poète avec le Discours de l'analyste. Cette écriture pourra surprendre. Nous la défendrons comme en phase avec les avancées théoriques de Lacan, en dégageant ses conséquences cliniques et politiques.

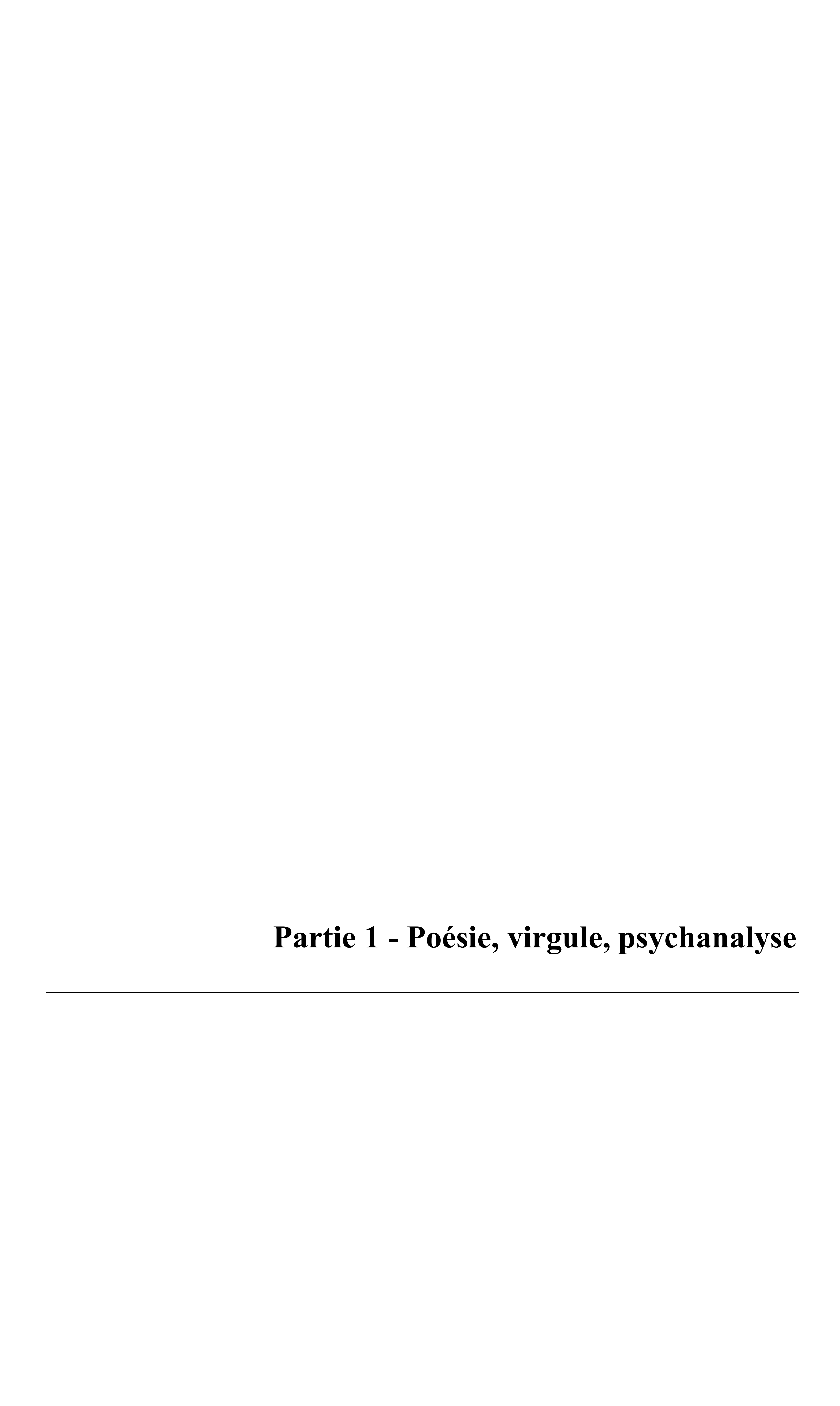
Pour Jacques Lacan, « le discours analytique fait promesse : d'introduire du nouveau. »u nouveau dans l'amour [16]. Nous verrons, comment Lacan, avec Rimbaud, donne l'idée que l'acte poétique préfigure ce *nouvel amour* (Partie 2) [17].

.

[15] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI,* « Les non-dupes errent » (1973-1974), leçon du 9 avril 1974, inédit

[16] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, p. 530

[17] Nota Bene → Pour un meilleur repérage visuel, nous avons fait le choix de mettre en exergue dans cette présentation uniquement les citations de Lacan directement en rapport avec la poésie. Toutes les autres citations sont données dans le fil du texte, soit qu'elles soient de Lacan (mais portant sur un autre sujet), soit qu'elles proviennent d'autres auteurs. En annexe est présenté un tableau de synthèse des dits de Lacan qui fondent ce travail, classés par ordre chronologique.



Partie 1 - Poésie, virgule, psychanalyse

D'où vient la poésie ? De l'inconscient comme le conçoivent maints auteurs ? Le poème est-il rêve, lapsus, formation de l'inconscient ? Ou bien est-il reçu d'un « au-delà », comme en témoignent certains écrivains, faisant trace d'une « apparition » de structure comparable à ce dont témoignent les saints à propos de leurs expériences mystiques ou que relatent les psychotiques, à propos des voix qui leur parlent ?

Ces questions, les psychanalystes sont amenés à se les poser devant leurs patients, soit que ces derniers soient artistes, plaçant le psychanalyste devant le mystère de la création, soit qu'ils soient psychotiques (Freud ayant remarqué très tôt la parenté de structure des processus de création avec le délire).

Faut-il que se manifeste le délire du paranoïaque ou l'ironie du schizophrène pour que soit interrogé le lien social et subvertie la langue ? La question se pose au psychanalyste avec une acuité particulière depuis l'apparition dans la modernité - avec Rimbaud et Mallarmé - d'un rapport nouveau au langage qui fait émerger ce que j'appellerai, dans cette étude, la poésie moderne, ou encore contemporaine.

---

1 - Le psychanalyste devant la poésie

Avant de suivre Lacan en son cheminement dans la poésie, disons un mot de la poésie telle que nous l'entendons, car la définition qui en sera donnée ici exclut du champ l'étude de la poésie comme genre littéraire, tout autant que la poétique (ou que l'esthétique, qui étudie les structures qui commandent à l'élaboration de l'œuvre).

Avec Roman Jakobson, nous partirons du principe « que la frontière qui sépare

l'œuvre poétique de ce qui n'est pas œuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine » [18] et que mieux vaut aborder la poésie autrement que par une détermination de ses limites.

Nous l'aborderons par le langage, avec une définition centrée sur l'acte poétique lui-même, sur l'opération de création, posant qu'il existe un statut spécifique de la poésie - un acte poétique - indépendamment de l'œuvre elle-même et de ses qualités littéraires. Soit une conception de la poésie réussie comme celle ayant un effet sur le réel et sur la langue - ce qui ne rend nullement nécessaires la versification ou le quatrain - ni même que l'œuvre accède à une quelconque notoriété - mais qui suppose en revanche une fonction poétique, un acte. Si bien que Shakespeare ou Marguerite Duras seront dits poètes. Tout comme l'autrichien Werner Schwab pour la subversion de son théâtre, car sa langue « organique » dérange à ce point le public, que d'y avoir été exposé, même pour la fuir, ne peut laisser qui que ce soit indemne. En témoigne, par exemple, sa pièce *Anticlima*$_X$ [19].

Jakobson nomme cette fonction poétique la « poéticité » et lui assigne la mission de « nous protéger contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation »[20]. Pour sa part, Roland Barthes célébrait comme « poéticien » l'être qui parvenait à cette dimension.

[18] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie » (1933-1934), *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, p.33

[19] Werner Schwab, *La Ravissante Ronde, Enfin Mort enfin plus de souffle, Anticlima*$_X$ (1994) (théâtre), Paris : L'Arche, 2000

[20] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie » (1933-1934), *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, p.47

A - Un point de cessation commande d'être dit : la lalangue

Toute langue est pas-toute

Pour Lacan, l'homme n'invente pas le langage, il l'habite et le point d'origine du langage lui demeure à jamais inconnaissable. A sa venue au monde, le petit d'homme prend sa place en « stabitat »[21] qui lui préexiste, le langage lui étant greffé dès qu'il est « parlé » par ceux qui lui donnent le jour. Ce langage qu'il reçoit est lui-même troué, marqué par une incomplétude qui résulte de ce que la langue comporte structurellement un « point de cessation », dégagé par la logique dans le dernier enseignement de Lacan, avec le concept de la lalangue [22].

Lalangue nomme le fait qu'il y a dans le langage un réel posé comme impossible, un moment où l'on atteint inévitablement l'impossible à dire. En ce point, le sujet n'est pas représentable par un signifiant pour un autre signifiant, mais par une modalité pulsionnelle, unique chez chaque sujet, qui représente le plus intime qui se puisse trouver. La langue, de structure, est dite *pas-toute* : rien ne permet de la clore dans un ensemble fermé. Ce point de cessation exerce une action sur le discours. Il fonctionne comme « le point aveugle » de la langue, pour utiliser une topologie képlérienne.

Jean-Claude Milner a repris et développé ce concept dans un cycle de conférences réunies dans son livre *L'amour de la langue* : « Il est un impossible propre à la langue, qui toujours revient à sa place, dont certains vont jusqu'à s'éprendre d'amour […] : les "dites, mais ne dites pas", la règle, l'usage souverain, autrement dit

[21] Jacques Lacan, « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 455 : « Est-ce l'absence de ce rapport qui les exile en stabitat ? »
[22] L'orthographe n'étant pas fixée, nous écrirons indifféremment « lalangue » et « la lalangue ». Sur ce concept, cf. *ibid* pp.476-495, et *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (1972-1973), Paris : Seuil, 1975, leçon du 26 juin 1973, pp. 125-133

un réel. Ce réel, l'être parlant a à s'en arranger. […] [Ce] réel n'est pas suturé, il est parcouru de failles […] qui s'entrecroisent et se chevauchent […]. Leur nature et leur logique sont éclairables par le discours freudien : dans lalangue, conçue désormais comme non représentable pour le calcul - c'est-à-dire comme cristal - elles sont les retraits où le désir miroite et la jouissance se dépose »[23].

En un point hors discours, situé dans une faille, la jouissance se dépose, se gèle.

Parfois quelque chose peut venir extraire la jouissance de ce lieu d'impossible. C'est l'écriture : dans « Lituraterre », Lacan mentionne le vide creusé par l'écriture comme constituant le « godet toujours prêt à faire accueil à la jouissance » [24].

Lalangue désigne cet au-delà de la parole que parvient à rendre si sensible le poète et homme de théâtre Valère Novarina : « Elle meurt sans cesse et renaît, elle mime qu'elle a un corps, elle désire et elle brûle […] elle est devant, elle va devant elle, elle agit, elle est un verbe ; elle prononce le temps ; elle marche, elle fait apparaître l'espace où elle avance, elle montre comment l'espace est *né parlé* […]. La parole n'est pas une réalité immatérielle et au-dessus du monde […], le monde ne nous a pas attendus […], le monde est parlé de naissance »[25].

Ainsi l'au-delà de la parole s'entend dans la parole (dans l'énonciation au-delà de l'énoncé) : c'est sur son existence qu'est fondée l'expérience analytique. En ce lieu de la lalangue, quelque chose se sait : la lalangue sait (elle sera le nom de l'inconscient dans le dernier enseignement de Lacan, la lalangue étant un savoir contenu dans l'inconscient, un savoir sur la jouissance).

De la cohabitation avec ce savoir se définit un être que Lacan propose de nommer « l'être parlant », ou « parlêtre ». Cette cohabitation est la raison pour laquelle le signifiant peut être appelé à faire signe, signe d'un sujet. En tant que support formel,

---

[23] Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue,* Coll. Connexions du Champ freudien, Paris : Seuil, 1978, p. 9
[24] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits,* Paris : Seuil, 2001, p. 19
[25] Valère Novarina, *Devant la parole*, POL, 1999, p. 36-37

le signifiant atteint l'interlocuteur, l'affecte et le fait sujet. Au moins tant que dure l'interlocution. Le sujet humain est marqué par le désêtre, car il n'est jamais que ponctuel et évanouissant. Il n'est sujet que par un signifiant. Et pour un autre signifiant. Ainsi se manifeste ce vide central dans le langage.

Le poète, par son acte, se fait devoir de dire

A ce point où quelque chose « ne cesse pas de ne pas s'écrire » (proposition logique qui nomme l'impossible, à ne pas confondre avec l'impuissance) le poète, inlassablement, fait retour : jamais il ne consent à le tenir pour rien. Jean-Claude Milner le précise : « Soit le manque qui marque lalangue : qu'on lui confère un être, et il devient concevable qu'on se propose comme un devoir de dire cet être, de faire qu'il cesse de ne pas s'écrire » [26].

L'acte poétique résulte de ce pas constitutif, de ce projet de « se faire un devoir de dire cet être ». Il consiste à transcrire, dans la lalangue même - et par ses voies propres - le point de cessation du manque à s'écrire. « C'est en quoi la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit »[27]. L'opération poétique va consister à extraire des carrières profondes de la langue la vérité qui y gît.

Dans sa conférence à Rome intitulée « La troisième », Lacan exprime ainsi la vérité inconsciente inscrite dans lalangue : « Lalangue, c'est ce qui permet que le *vœu* (souhait), on considère que ce n'est pas par hasard que ce soit aussi le *veut* de vouloir, 3ème personne de l'indicatif, que le *non* niant et le *nom* nommant, ce n'est pas non plus […] pur hasard ni non plus arbitraire, comme dit Saussure. Ce qu'il faut y concevoir, c'est le dépôt, l'alluvion, la pétrification qui s'en marque du maniement par un groupe de

---

[26] Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue,* Coll. Connexions du Champ freudien, Paris : Seuil, 1978, p. 38
[27] ibid. p. 38-39

son expérience inconsciente. »[28]

De cette vérité encapsulée dans la parole, le poète va s'emparer. Pour en jouer. Et il va surtout, de la lalangue, assurer « la monte dans le langage… »[29]

Nous ne disposions pas jusqu'alors d'une telle définition de la poésie, nous dit Lacan. En effet, jusqu'aux années 60…

B - …« Personne n'a jamais abordé ce qu'est véritablement la poésie »

L'ensemble que constituent les citations de Lacan sur la poésie est ordonné par une proposition essentielle, qu'il formule dès le Séminaire V sur les formations de l'inconscient. Dans ce séminaire, Lacan affirme - après avoir cité Mallarmé - que : « personne n'a jamais abordé ce qu'est véritablement la poésie »[30], qu'aucune étude sérieuse n'a encore donné de la poésie une théorie valable.

Définir la poésie dans ses rapports au signifiant

Voici une affirmation bien surprenante - et catégorique - si l'on songe au volume des exégèses ainsi qu'à la bibliographie pléthorique - lectures, commentaires, critiques, philologie - qui accompagne la poésie depuis que le monde est monde. Formule encore plus provocante si l'on considère les lignées d'aèdes qui se consacrent à cet art depuis des temps immémoriaux.

---

[28] Jacques Lacan, « La troisième », Intervention au Congrès de Rome (31 octobre 1974 / 3. novembre 1974), *Lettres de l'Ecole freudienne*, n°16, 1975, pp.177-203

[29] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, p.545

[30] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient* (1957-1958), Paris : Seuil, 1998, p.55

Que dit Lacan précisément ?

> « Si chacun pensait en effet à ce qu'est la poésie, il n'y aurait rien de surprenant à s'apercevoir que Mallarmé s'intéressait vivement au signifiant. Mais personne n'a jamais abordé ce qu'est véritablement la poésie. On balance entre je ne sais quelle théorie vague et vaseuse sur la comparaison, et la référence à je ne sais quels termes musicaux, par quoi l'on veut expliquer l'absence prétendue de sens dans Mallarmé. Bref, on ne s'aperçoit pas du tout qu'il doit y avoir une façon de définir la poésie en fonction des rapports au signifiant. A partir du moment où l'on donne de la poésie une formule peut-être un peu plus rigoureuse, comme l'a fait Mallarmé, il est beaucoup moins surprenant qu'il soit mis en cause dans ses sonnets les plus obscurs. »[31].

Après des siècles d'études sur la poésie, « Lacan prend donc les choses à rebrousse poil »[32] de la manière la plus formelle et annonce une ère nouvelle pour l'étude de la poésie. Soulignant la rupture inaugurée par Mallarmé, il propose une nouvelle « formule » de la poésie qui partirait du signifiant.

Deux mille cinq cents ans après la poésie homérique, voici qu'une nouvelle saisie de l'art poétique devient possible, à partir d'une conception renouvelée : en effet depuis sont advenus et la psychanalyse et le structuralisme.

Caractérisons cette prise à rebours opérée par Lacan.

Après Rimbaud et Mallarmé

<u>Première remarque : le propos prend place ici dans une perspective historique</u>

Lacan donne l'idée que personne jusqu'à l'époque moderne - précisément jusqu'à Mallarmé - n'a pu trouver de voie d'abord « rigoureuse » pour accéder à la poésie.

Dans « L'Instance de la lettre ou l'inconscient depuis Freud », texte contemporain du Séminaire V, Lacan indique à nouveau que cette novation est pensable seulement à l'époque contemporaine.

---

[31] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre V*, *Les formations de l'inconscient* (1957-1958), Paris : Seuil, 1998, p.55

[32] Jo Attié, « Binaire psychanalyse et poésie », conférence prononcé au *Seminario Latino*, le 12 juin 2003, inédite

> « Le symptôme est une métaphore, [...] comme le désir est une métonymie [....]. Aussi bien […] je vous invite à vous indigner qu'après tant de siècles d'hypocrisie religieuse et d'esbroufe philosophique, rien n'ait été encore valablement articulé de ce qui lie la métaphore à la question de l'être et la métonymie à son manque [...] »[33].

Quelques années plus tard, évoquant peintres et poètes, de même que les travaux de Freud sur la question de la création artistique :

> « Peut-être le temps est-il venu où nous pouvons interroger avec profit [...] ce qui est en jeu dans la création artistique [...] »[34].

Le temps est venu… Si donc exégètes, philosophes, prophètes, ou parfois poètes eux-mêmes, n'ont pu avant longtemps saisir la nature de la poésie, c'est pour une raison de structure. En effet, explique Lacan dans son texte « Jeunesse de Gide », concernant l'œuvre du poète…

> …« aucun doute sur le fait que son abord exige une méthode accordée à sa nature […] » [35].

Lacan va donc élaborer une méthode, « accordée à la nature de la poésie », nécessitant une théorie du signifiant et une théorie psychanalytique, permettant de poser :

- un, que « l'inconscient est structuré comme un langage » ;
- deux, que l'être humain habite le langage, qui le façonne et le structure, le déloge de lui-même ;
- trois, qu'il fallait, pour rendre cette approche possible, que la poésie soit elle-même dans un nouveau rapport au langage, advenu récemment.

---

[33] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.528
[34] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris : Seuil, 1973, p.101
[35] « Jeunesse de Gide », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.741

Deuxième remarque : c'est seulement à partir de la rupture produite par Mallarmé que peut se construire une nouvelle approche de l'art poétique

Le fait que Lacan avance son point de vue en citant Mallarmé est de la plus haute importance. Car cette « méthode » accordée à la nature de la poésie - qui, avant Lacan, faisait défaut - ce sont les poètes de la modernité qui l'ont annoncée, anticipée[36].

Dans la leçon plus haut citée, Lacan relève que Mallarmé est mis en cause pour l'« absence prétendue de sens » de « ses sonnets les plus obscurs ». Or, précisément, la recherche de ce non-sens était au cœur de la démarche artistique du poète. Cette obscurité, Mallarmé l'a voulue, théorisée. Il avait pour projet de « creuser le vers »[37], de porter langage vers ses limites ; il cherchait l'abolition de la représentation, voulait tendre vers le point de non-sens du langage. Sa prétendue illisibilité est ainsi pur calcul. Et le maniement de l'énigme le résultat de la percée qu'il opère par son oeuvre.

Dans un nouveau rapport au langage

Lacan note que le surgissement de ce projet annonce des temps nouveaux. Stéphane Mallarmé (1842-1898) écrit dans la seconde moitié du XIXème siècle, une époque à laquelle on assiste à un changement en profondeur du statut de l'écrivain[38] tout autant que de la conception philologique du langage.

L'âge classique s'éloigne, tandis qu'un retournement s'opère dans la fonction de la littérature. Dans son livre *Les mots et les Choses*[39], caractérisant cette époque comme celle où le langage devient objet, Michel Foucault parle d'une période de basculement, contemporaine au nouvel âge de la science, et qui conduit à l'émergence d'un rapport différent au langage : « A partir du XIXème siècle, le langage se replie sur soi, acquiert

[36] Nous verrons plus loin que si Lacan cite Mallarmé qui l'a théorisée, pour nous la rupture est initiée par Rimbaud
[37] Lettre du 28 avril 1866 à Cazalis, citée par Xavier-Gilles Néret, « Trois manières poétiques d'être horrible », publication électronique consultable (mai 2004) sur www.cndp.fr
[38] Sur le statut de l'écrivain, voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Ed. Corti, 1973
[39] Michel Foucault. *Les mots et les choses* (1966). Paris : Gallimard. rééd. 2002

son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartient qu'à lui. »[40]

Dans l'ordre classique, le langage est ce qui donne accès à la représentation, la *mimèsis.* Il est l'unique moyen de connaissance, le seul rapport de l'homme au monde - cette conception ayant pour corollaire qu'il est possible d'accéder à une connaissance scientifique du langage lui-même, pris comme objet - ce à quoi s'emploient la grammaire générale et l'étude comparée des langues.

Michel Foucault montre qu'un basculement s'origine dans le romantisme, fait rupture avec Rimbaud puis se théorise avec Mallarmé - dont les conséquences se font sentir jusqu'à nos jours. Pour notre part, nous situons le point de basculement au moment où *Voyelles* surgit, symbole de la bombe avec laquelle Rimbaud vient dynamiter la structure du langage. Pour la première fois, A peut être noir « comme le corset velu des mouches éclatantes » tandis qu'I peut virer au rouge et se tacher des pourpres du sang craché :

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrement divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ![41]

---

[40] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Paris : Gallimard, rééd. 2002 p. 309
[41] Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, coll. Folio classique, Paris : Gallimard, 1999, p. 114

Avec ce basculement, le langage perd sa transparence et cette fonction majeure dans le domaine du savoir qu'il détenait auparavant. Il s'obscurcit.

Pour lutter contre ce mouvement, trois forces contraires se mobilisent :

- un effort pour neutraliser et polir le langage scientifique avec pour visée d'atteindre le plus haut niveau d'objectivation ;
- un renouveau de l'exégèse, pour mettre en évidence la domination qu'exerce le langage sur l'être humain (exégèse à laquelle procède, entre autres disciplines, la psychanalyse) ;
- et enfin - c'est ce qui nous intéresse - une reconstitution du langage dans autre espace, déconnecté de celui occupé par les sciences : un espace « difficile d'accès, repli[é] sur l'énigme de sa naissance »[42].

Et ce lieu où renaît le langage est - de manière inattendue mais essentielle : la littérature, en tant qu'elle est désormais « tout entière référée à l'acte pur d'écrire »[43], expose Michel Foucault.

A partir du XIXème siècle, le projet du poète, en opposition au projet de la philologie, consiste à atteindre le point où le langage peut être ramené « de la grammaire au pouvoir dénudé de parler ». Avec pour visée que la littérature « rencontre l'être sauvage et impérieux des mots » [44].

Ainsi que le formule Jo Attié [45], la modernité en poésie, avec Mallarmé, Bataille, Artaud, Blanchot… est caractérisée par le fait que certains poètes vont investir cette épaisseur nouvelle du langage de toute leur subjectivité et que, dès lors, la part dévolue au signifiant va devenir prévalente.

---

[42] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Paris : Gallimard, rééd. 2002, p.313
[43] ibid.
[44] ibid.
[45] Jo Attié, « Binaire psychanalyse et poésie », conférence prononcée au *Seminario Latino*, le 12 juin 2003. inédite

Disons que la position du poète se situe désormais à l'exact opposé de celle de la science.

Michel Foucault met en évidence une littérature fascinée par le langage, qui s'immerge dans sa structure interne et en joue et qui de plus en plus se donne comme expérience des confins de la subjectivité humaine, approchant de « cette région où rode la mort, où la pensée s'éteint, où la pensée de l'origine indéfiniment recule »[46].

Les propos de Lacan sur la poésie doivent donc être saisis à la lumière d'un décollement qui change en profondeur le rapport de la société tout entière au langage. Comme la poésie, la psychanalyse est née en réaction à ce que nous pourrions appeler ce temps d'obscurcissement, de diffraction du langage.

Avant de dire ce qu'est « véritablement » cet art, Lacan s'est bien entendu demandé en quoi la psychanalyse était autorisée à s'occuper de poésie. Prenant pour point de départ la clinique freudienne, il invite à fixer des bornes à l'exercice par lequel la psychanalyse prétendrait s'appliquer à l'art en général, à la poésie en particulier. S'éloignant de Freud qui prend souvent la question à partir de l'œuvre et de la valeur qu'elle représente pour la civilisation, Lacan pour sa part, va étudier la poésie à partir de la question de la création.

C - La psychanalyse appliquée à l'art ? « Sottise », « goujaterie ».

Avec Freud, mystères de l'oeuvre

Lacan n'a pas toujours approuvé les prises de positions de Freud concernant la psychanalyse appliquée à l'art, tout en rendant hommage à la profonde réflexion de l'inventeur de la psychanalyse, qui constituait son point de départ. Le désaccord portait

[46] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966), Paris : Gallimard, rééd. 2002, pp. 394-395

sur deux points : en premier lieu, Freud avait abordé l'art à titre de formation de l'inconscient, de production de même nature que le rêve ou l'acte manqué. Cette position n'est pas celle de Lacan qui prend la poésie à partir du langage et de la question de la création.

Lacan prend ses distances en premier lieu sur le thème de la psychanalyse appliquée à l'art. Sa conception de la psychanalyse est qu'elle doit s'appliquer comme traitement à un sujet parlant, et non devenir instrument d'analyse des œuvres (ou pis, des artistes eux-mêmes). Par une pique qui vise non pas Freud, mais plutôt ses contemporains des années 60, il n'y va pas par quatre chemins pour qualifier, en 1965, ces dévoiements de goujaterie, pédanterie et sottise :

> « […] Le rappel [du] statut [du sujet] devrait mettre un terme à ce qu'il faut bien désigner par son nom : la goujaterie, disons le pédantisme d'une certaine psychanalyse. Cette face de ses ébats, d'y être sensible, […] devrait servir à leur signaler qu'ils glissent en quelque sottise : celle par exemple d'attribuer la technique avouée d'un auteur à quelque névrose : goujaterie, et de le démontrer comme l'adoption explicite des mécanismes qui en font l'édifice inconscient : sottise. »[47.]

Freud et Lacan ont posé que l'artiste, par son œuvre, s'avère savoir sans la psychanalyse ce que cette dernière enseigne - allant jusqu'à dire : ce que la psychanalyse n'a pas encore découvert.

Ainsi dans son étude sur la *Gradiva* de Jensen, Freud écrit, à propos des poètes et des romanciers : « […] les écrivains sont de précieux alliés et il faut placer bien haut leur témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse scolaire n'a pas encore la moindre idée. Ils nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la

---

47 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 192

science »[48]. Mais il reconnaissait par ailleurs que « sur la capacité créatrice, la psychologie n'a rien à dire »[49], opinion qu'il a toujours maintenue. Ainsi en 1925, il avance à nouveau que « l'analyse ne peut rien dire pour élucider le don artistique »[50], ou encore en 1928 : « l'analyse ne peut que rendre les armes devant le problème de l'écrivain »[51].

Freud va donc s'en tenir surtout à des études d'œuvres d'artistes effectuées avec les concepts de la psychanalyse, dont le paradigme est son *Léonard* [52]. Dans ce remarquable portrait de Léonard de Vinci, à situer du côté du « roman psychanalytique », Freud entreprend de « résoudre l'énigme du cas Léonard », dont il trouve la clef dans le fameux souvenir d'enfance, relaté par Léonard de Vinci dans ses *Carnets,* moment où, enfantelet dans son berceau, le petit Léonard vit une scène qui marquera son destin : un milan (un vautour, écrit Freud, l'historien d'art Meyer Shapiro rectifiera en 1956 en traduisant *nibio* par milan) « est descendu jusqu'à moi, m'a ouvert la bouche de sa queue, et à plusieurs reprises a heurté mes lèvres de cette même queue »[53]. Freud relie cet événement aux relations passionnées du petit Léonard aux deux femmes qui entourent son enfance, sa mère qu'il devra quitter à l'âge de cinq ans pour rejoindre la maison de son père, et sa belle-mère - femme mieux née auprès de laquelle il va vivre désormais… - et qui, n'en doutons pas, écrit Freud, « ont pressé sur [sa] bouche d'innombrables baisers passionnés »[54]. La construction freudienne a été saluée comme un tour de force : considérant en quelque sorte l'œuvre comme un retour du refoulé, Freud procède à une étude des tableaux les plus connus de Léonard, dont il

---

48 Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la ''Gradiva'' de W. Jensen*, Trad. P. Arvex et R.M. Zeitlin, Paris : Gallimard, 1990, p. 141

49 Sigmund Freud, « L'intérêt de la psychanalyse » (1913), *Résultats, idées, problèmes*, vol. 1, Paris : PUF, 1984, p. 210

50 Sigmund Freud, « Sigmund Freud présenté par lui-même » (1925), *Œuvres Complètes, vol. XVII*, Paris : PUF, 1992, p. 113

51 Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide » (1928), *Œuvres Complètes, vol. XVIII*, Paris : PUF, 1994, p. 207

52 Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1902), Paris : Gallimard, 1987

53 cité par Freud, ibid, p.89

54 ibid. p.131

donne le secret à partir de ces souvenirs d'enfance.

Dans cet ouvrage, Freud expose à nouveau son concept de sublimation. Mais, répète-t-il, l'artiste ni le psychanalyste ne peuvent indiquer d'où vient ce pouvoir conféré à l'artiste « par une nature bienveillante », d'exprimer par des créations qui « saisissent puissamment les autres »[55] ses motions psychiques les plus secrètes.

Le pas de plus de Lacan

A partir de son Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan propose un pas de plus :

> « Freud a toujours marqué avec un infini respect qu'il entendait ne pas trancher de ce qui, de la création artistique, faisait la véritable valeur. Concernant les peintres aussi bien que les poètes, il y a une ligne à laquelle s'arrête son appréciation. Il ne peut dire, il ne sait pas ce qui, là, pour tous, pour ceux qui regardent ou qui entendent, fait la valeur de la création artistique. [...] Peut-être le temps est-il venu où nous pouvons interroger avec profit [...] ce qui est en jeu dans la création artistique [...], de la création comme sublimation [...]. »[56]

Dans son « Hommage fait à Marguerite Duras », dépliant ce savoir que la romancière s'avère savoir sans lui et dont témoigne son roman *Le Ravissement de Lol V. Stein,* Lacan signale quelle position doit être celle de l'analyste face à l'œuvre d'art : une éthique qui exclut qu'il se livre à un quelconque commentaire sur quelque névrose attribuée à l'auteur, sur sa structure psychique, son fantasme et donc son rapport à l'objet. Lacan propose comme « borne » à sa « méthode » pour aborder la poésie (l'art en général) le respect que le psychanalyste doit au sujet, sujet à qui la psychanalyse doit son existence. C'est sur l'écoute de l'analysant que se construit la théorie (et non l'inverse, qui serait de plaquer sur les productions du sujet des concepts prétendument analytiques).

---

[55] Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1902), Paris : Gallimard, 1987, p.131

[56] Jacques Lacan, Le Séminaire, *Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris : Seuil, 1973, p.101

Une autre définition de la sublimation

Une telle visée interprétative de la psychanalyse sur l'art serait quoiqu'il en soit vouée à l'inutilité, puisque « cet objet, elle [Marguerite Duras, l'écrivain] l'a déjà récupéré par son art » [57] en donnant existence de discours à son héroïne Lol V. Stein[58]. Marguerite Duras ne sait pas « dans toute son œuvre, d'où Lol lui vient »[59]. Mais elle a « récupéré l'objet » dans les maints témoignages qu'elle recueille de l'assentiment donné par ses lecteurs à l'étrange histoire d'amour du roman.

La démarche artistique comme sublimation de la pulsion, c'était déjà une idée de Freud. Mais, nous dit Lacan, la sublimation est bien un mot inventé par Freud… mais sur lequel il est pourtant resté « bouche bée ». Manière de marquer un désaccord sur la définition du concept de sublimation.

Freud considère que la sublimation permet un accomplissement du désir. La pulsion sexuelle échange son but immédiat contre d'autres, non sexuels, placés plus haut sur l'échelle des valeurs. Il pose que la sublimation est activée par une poussée d'énergique refoulement à la sortie de l'Œdipe. L'analysant comme une dérivation de la pulsion sexuelle « vers les buts les plus élevés », il lie la sublimation à l'idéal[60].

Procédant dans son Séminaire de recherche[61] à une analyse du texte de Lacan sur *Le ravissement de Lol V. Stein,* Marie-Hélène Brousse avait souligné que l'avancée de Lacan sur la question de la création artistique sera dès lors de poser la sublimation à partir de l'objet, comme moyen de récupérer l'*objet a*, c'est-à-dire un plus-de-jouir. Le plus-de-jouir est le concept que Lacan a créé sur le modèle de la plus-value marxiste. La plus-value est le reste, qui se déduit logiquement, résultant de l'opération de

---

57 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ''Ravissement de Lol V. Stein'' », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 195

58 ibid, p. 195

59 ibid., p. 192

60 notamment dans « Sur la psychanalyse » (1913), *Œuvres Complètes*, vol. XI, Paris : PUF, 1998, p. 32, et dans « L'intérêt de la psychanalyse », *Résultats, idées, problèmes*, op.cit., vol 1, p.210-211

61 Marie-Hélène Brousse, « La psychanalyse, de la méthode au style », *Séminaire de recherche de l'année 2003-2004*. Université de Paris VIII. inédit

production[62]. Lacan précise avec Freud que l'obtention de la « plus-value », soit la satisfaction de la pulsion, s'opère sans refoulement. Mais pour lui, c'est à l'objet et pas à l'idéal qu'elle est liée. Il démontre que la sublimation a la structure de la perversion, et ce faisant la détache de l'idéal que Freud avait posé comme but à la pulsion sublimée.

Résultat : la sublimation permet un accès direct à l'objet sans refoulement, nous dit Lacan, et l'artiste obtient de cette manière une satisfaction qui « n'est pas à prendre pour illusoire »[63]. Donc bien réelle.

Par là, le choix par un sujet de la profession artistique est posé comme un mode de jouissance. La manière d'être au monde de l'artiste se caractérise par un rapport à la sublimation, comme perversion, avec comme ressort secret à son acte le but propre à la perversion, qui est de diviser l'autre (car chercher à diviser l'autre, c'est cela la perversion, au contraire de la névrose qui consiste à chercher à compléter l'autre avec l'objet qui lui manque). Lacan réaffirme ainsi dans ce texte la fonction qu'occupe l'objet dans le désir, s'opposant à l'IPA, alors dominée par les thèses de l'*egopsychology*, qui aboutissent à un enfermement de l'objet dans une problématique de la demande. L'« Hommage fait à Marguerite Duras », écrit en 1965, porte en effet trace du débat qui vient d'opposer Lacan à l'IPA, l'International Psychoanalytic Association, le conduisant à fonder sa propre Ecole.

---

[62] cf. Karl Marx, *Le capital* (1867), Paris : Flammarion, 1985, Livre I, troisième section, Chapitre VII, pp. 145-153 : « production de la plus-value »

[63] Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 196

D - « L’artiste toujours précède l’analyste » ; de la poésie, Lacan extrait des concepts

Non seulement l’artiste sait ce que la psychanalyse enseigne, mais, nous dit Lacan après Freud, il sait aussi ce que le psychanalyste ne sait pas encore. Lacan en tire les conséquences dans son hommage au roman de Marguerite Duras.

Car à partir de là :

> « […] Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler qu'avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraye la voie. »[64]

C’est pourquoi le psychanalyste qui, comme l’artiste s’intéresse au désir, est invité à mettre ses pas dans les pas de qui le précède et à s’intéresser à ce qui, dans l’œuvre des poètes, pourra nourrir et renouveler la théorie analytique. Cette approche, qu’on pourrait dire clinique, est celle que Lacan adopte systématiquement dans son enseignement. La mettant en œuvre, il nous en donne le mode d’emploi.

La poésie comme source d’élaboration théorique

Le plus caractéristique de cette approche est le fait qu’au lieu de procéder, comme c’est le cas habituellement dans la critique et la littérature, par des citations venant illustrer un concept ou une idée exposés précédemment, Lacan prend l’optique inverse et puise dans la poésie des concepts.

L’universitaire Soraya Tlatli, auteur d’une étude sur Lacan et ses poètes[65], relève pertinemment cette utilisation singulière de la citation poétique. Elle qualifie le rapport de Lacan à la poésie surréaliste de la manière suivante : « il ne s’agit plus de la

---

[64] Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p.192

[65] Soraya Tlatli, *Le psychiatre et ses poètes, essai sur le jeune Lacan*, coll. Tchou, Editions Sand, 2000

mainmise d'un discours théorique - la psychanalyse - sur un discours poétique, ni du reflet spéculaire de la poésie dans la psychanalyse, ni du devenir littéraire de la psychanalyse elle-même[66], mais de l'élaboration d'une poétique de l'inconscient. Ce qui change ainsi est le statut de l'exemple poétique. Celui-ci […] acquiert un pouvoir démonstratif. »[67]

La mainmise de la psychanalyse sur le discours poétique, c'était le reproche que Derrida faisait à Lacan, lui faisant grief…de faire de la psychanalyse appliquée à la poésie et de réduire la poésie à une fonction illustrative[68]. La thèse qui reproche au discours analytique sur la poésie d'être le simple reflet de l'influence de la poésie sur la psychanalyse est notamment adoptée par les auteurs du livre *Le titre de la lettre*[69], mentionné par Lacan dans le Séminaire XX[70] comme prouvant l'incompréhension profonde dont son enseignement était parfois l'objet.

Evidemment, nous ne suivrons pas S. Tlatli dans tous ses développements, notamment quand elle fait de Lacan un surréaliste ou, comme dans le passage cité, lorsqu'elle fait de la poésie une « poétique », une formation de l'inconscient, point de vue qui fait l'os de sa démonstration[71]. Lacan a côtoyé, lu, aimé les surréalistes, le fait est avéré, mais il ne s'assimilait certainement pas à ce courant littéraire. Il l'a dit souvent, par exemple en 1974 dans son Séminaire sur les non-dupes errent :

> « […] Il y a ces surréalistes, n'est-ce pas, dont on me tanne enfin, quand on veut écrire sur moi des articles, ces surréalistes, j'en connaissais un qui survivait alors, c'était Tristan Tzara, je lui ai refilé *L'instance de la lettre* bien sûr, ça ne lui a fait ni chaud ni froid […], pourquoi ? Parce que c'est bien là […] ce que je vous faisais remarquer […] à mon dernier séminaire […] à savoir qu'en fin de compte, avec tout ce

---

66 Ce qu'on appelle les *Cultural studies*, c'est-à-dire l'étude de la psychanalyse dans les départements de philosophie ou de littérature des universités – anglo-saxonnes et japonaises notamment.

67 Soraya Tlatli, *Le psychiatre et ses poètes, essai sur le jeune Lacan*, coll. Tchou, Editions Sand, 2000, p.10

68 cf. Jacques Derrida, « Le facteur de vérité », *La carte postale,* Paris : Flammarion, 1980, p.453, cité par Soraya Tlatli

69 Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Titre de la lettre,* Paris : Galilée, 1971, p.101

70 *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, op.cit. p.62

71 parmi nos lectures dans ce registre, la palme du pire revient sans conteste à Murielle Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique - L'artiste, stratège de l'inconscient*, Paris : PUF, 1994, par ex. p. 152

> chambard n'est-ce pas, ils ne savaient pas très bien ce qu'ils faisaient. »[72]

L'œuvre comme construction analytique

Avec l'approche lacanienne, la psychanalyse ne se constitue pas en instrument d'interprétation de l'œuvre littéraire, mais c'est la poésie, à l'inverse, qui devient instrument d'élaboration.

Lacan expose ce point de vue dans le Séminaire « Le désir et son interprétation » :

> « Car en somme qu'est-ce que c'est que ces grands thèmes mythiques sur lesquels s'essaient au cours des âges les créations des poètes si ce n'est une espèce de longue approximation qui fait que le mythe, à le serrer au plus près de ses possibilités, finit par entrer à proprement parler dans la subjectivité et dans la psychologie. Je soutiens [...] dans la ligne de Freud [...] que les créations poétiques engendrent plus qu'elle ne reflètent les créations psychologiques...»[73]

Lacan va donc très loin : dans cette perspective, les œuvres littéraires sont, elles-mêmes, des constructions analytiques, souvent en avance sur leur époque. Les exemples abondent de moments où Lacan en remonte des thèses analytiques nouvelles.

A travers une pratique langagière - la poésie - le mythe perfore la subjectivité, c'est-à-dire que par un franchissement, il fait irruption dans le psychisme du créateur, qui le traduit directement sous forme de poème, par une sorte d'accélération dans le déplacement.

D'où l'intérêt pour le psychanalyste de se laisser enseigner par le texte poétique. Le dépliement que Lacan fait du *Ravissement de Lol V Stein* dans son « Hommage fait à Marguerite Duras » est un exemple de Lacan se mettant à l'école de l'artiste. Son admiration pour la romancière y transparaît, et l'effet (de division ?) produit sur lui par

---

[72] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI*, « Les non-dupes errent » (1973-1974), inédit, leçon du 9 avril 1974

[73] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI*, « Le désir et son interprétation » (1958-1959), inédit, leçon du 4 mars 1959, publiée sous le titre « Hamlet », in *Ornicar ?*, n° 24, Automne 1981, p.12

le roman semble la motion qui le pousse à en dégager la structure. Lacan, qui va méthodiquement en rechercher la logique interne, expose que le texte repose sur une triple structure ternaire (construction en trois fois trois personnages). Et il démontre comment la logique du roman amène le lecteur, inexorablement, à être mis face au dévoilement de ce qu'il en est « d'un être offert à la merci de tous…à dix heures et demie du soir en été »[74], d'un être s'offrant comme objet, dans une structure à trois qui l'annule, provoquant son ravissement autant que celui du lecteur.

En tentant de sauver Lol, Jacques Hold la déloge de cet être à trois qu'elle formait avec le couple de danseurs, et Lol chute dans la place de l'objet indicible. Lacan, admiratif, voit là démontrée la véritable nature de l'objet et reçoit le roman comme une célébration des « noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible »[75].

Autre exemple de la méthode de lecture lacanienne : le commentaire du *Hamle*t de Shakespeare, à partir duquel est construite, sur plusieurs leçons du Séminaire VI, la logique du désir [76]. Dans ce Séminaire, les élaborations s'accompagnent d'un examen extrêmement serré de la structure du texte. Dégagée, mise au jour, cette lecture se donne comme une véritable méthodologie de l'écoute analytique, invitant à procéder au même repérage, rhétorique et logique, de la structure du texte que donne à entendre l'analysant dans l'expérience, soit un repérage *à la lettre.* Lacan invite à ne pas s'en tenir aux apparences du texte, au drame, nous dirions au « roman familial » de Hamlet, mais à procéder à une lecture structuraliste de l'œuvre :

> « Qu'il y ait le drame de Shakespeare derrière Hamlet est secondaire au regard de ce qui compose la structure d'Hamlet […]. Je ne veux rien écarter, et je ne nie pas la dimension proprement psychologique qui est intéressée dans une pièce comme celle-là, qui relève de ce qu'on appelle la psychanalyse appliquée, mais au niveau où nous sommes,

[74] Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 197
[75] ibid.
[76] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI,* « Le désir et son interprétation » (1958-1959), inédit, leçon du 4 mars 1959 publiée sous le titre « Hamlet » dans *Ornicar ?* n°24, automne 1981, p. 12

> c'est bien de psychanalyse théorique qu'il s'agit. Au regard de la question théorique que pose l'adéquation de notre analyse à une œuvre d'art, toute question clinique est une question de psychanalyse appliquée. »[77]

La même année, il précise :

> « Nous n'avons pas affaire à l'inconscient du poète, même si quelques traces […] témoignent de sa présence […]. Ce n'est pas un tel aveu fugace qui nous intéresse, mais l'ensemble de l'œuvre, son articulation, sa machinerie […] à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine, le problème du désir [...]»[78]

Si l'on conjoint ces deux propositions, on s'aperçoit que Lacan s'occupe de la structure de l'œuvre et non de son sens. Il s'intéresse à ce dont témoigne le réel de son articulation, de sa structuration, sans se préoccuper beaucoup du contenu idéique. Il n'étudie pas l'œuvre, mais les mécanismes qui lui sont sous-jacents.

Avec cette approche, tout à fait comparable à la clinique lacanienne du sujet, des questions difficiles à cerner dans la clinique vont se trouver éclairées par leur confrontation avec le texte lui-même, qui participe de façon dynamique à l'élaboration théorique.

La clinique se construit à partir de l'expérience, dans une dimension discursive. L'œuvre poétique doit être saisie de la même manière, dans cette dimension de discours. Saisie ainsi, elle devient une question de psychanalyse théorique, nous dit Lacan.

Les exemples sont nombreux où Lacan met en œuvre cette façon de procéder.

Ainsi, en cette année si importante, 1964, durant laquelle il fonde l'Ecole française de psychanalyse (EFP). Quelques mois après le Séminaire interrompu[79], reprenant le cours de son enseignement avec le Séminaire sur les quatre concepts,

---

[77] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI,* « Le désir et son interprétation » (1958-1959), inédit, leçon du 4 mars 1959 publiée sous le titre « Hamlet » dans *Ornicar ?* n°24, automne 1981, pp. 15-18
[78] Jacques Lacan, « Hamlet », *Ornicar ?* n°25, 1982, pp. 15-18
[79] En 1963, Lacan ne peut effectuer que la première leçon de son Séminaire « Les Noms-du-Père », en raison de la mesure d'exclusion dont il est l'objet de la part de l'Association Internationale de Psychanalyse. Le Séminaire est interrompu après la leçon du 20 novembre 1963. Lacan démarrera un autre Séminaire dès janvier 1964. Puis dix ans après, il reprendra ce thème sous l'intitulé en forme de jeu de mot « Les non-dupes errent » (1973-1974).

Lacan apporte à ses élèves le poème d'Aragon *Contre-chant,* extrait du *Fou d'Elsa* :

> « ''Vainement ton image arrive à ma rencontre
> Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
> Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
> Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
>
> Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
> Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
> Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
> De l'absence de toi qui fait sa cécité''
>
> Je dédie ce poème à la nostalgie que certains peuvent avoir de ce séminaire interrompu, de ce que j'y développais de l'angoisse et de la fonction de l'objet petit a » [80]…

…lance Lacan à son auditoire. Et il va évoquer, sur tout le Séminaire, y revenant plusieurs fois, ce poème qui évoque l'objet si difficile à cerner du regard.

Ginette Michaux, ayant réalisé une étude méthodique de la position matérielle de ce poème dans le Séminaire XI [81], l'analyse comme étant lui-même un objet « venant à la place d'une interruption, d'une coupure, comme une sorte de rappel de quelque chose d'irrémédiablement fini »[82].

Effectivement, à mots voilés, Lacan indique à ses élèves que le texte d'Aragon va lui permettre de transmettre quelque chose de ce qu'il vient de vivre, moment qu'il choisit de nommer « l'excommunication », la comparant au *kherem*, l'exclusion de la synagogue dont Spinoza fut l'objet en 1656. En effet, après trois années de conflit aigu, Lacan vient d'être radié de l'IPA, sa radiation ayant été assortie d'un vote précisant que c'était sans possibilité de retour.

---

[80] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris : Seuil, 1973, leçon du 22 janvier 1964, p. 21-22

[81] Ginette Michaux, « Places d'un poème d'Aragon dans le Séminaire XI de Jacques Lacan », *Analytica* n° 43, 1986, pp. 59-63

[82] ibid. p.60

Comme un objet, « J'étais ce qu'on appelle *négocié* »[83], note Lacan, ce qui, passé le moment d'angoisse et d'encaissement du choc, « peut être vécu […] dans la dimension du comique […] par un psychanalyste »[84]. Lacan indique qu'à compter de ce jour, *le sachant*, sa position d'énonciation est changée. Et qu'il parlera désormais depuis une autre place.

Citant le poème plusieurs fois dans le Séminaire, Lacan fait résonner cet *objet a* au cœur des relations interhumaines, *objet a* qui bien que par nature voilé, est « la vérité du sujet » - et également donne la vérité de l'amour que ses élèves lui portent, note lucidement Lacan… - ce qui peut aussi bien conduire à tout instant (c'est ce qu'il vient de vivre) à faire de lui un déchet.

Le même cheminement dans les textes du poète le conduit, en 1956, à analyser la structure du texte d'Edgar Poe, *La Lettre Volée*, examinant le trajet que suit la lettre volée à la Reine dans le conte de l'écrivain américain, magistralement traduit par Baudelaire. Au moyen d'une série d'allers-retours entre le conte et l'expérience analytique, Lacan met en forme sa théorie du signifiant et de la lettre « qui toujours arrive à destination »[85], de la lettre comme objet, comme objet-cause.

Dans ce Séminaire central, la lettre est désignée comme réponse du signifiant, qui au-delà de toutes les significations, vient montrer sa face de grimace, et révéler que nous croyons « agir, quand c'est [le signifiant] qui [nous] agite au gré des liens dont [il] noue [nos] désirs »[86].

Dans cette lecture au plus près s'élabore ainsi une théorie capitale pour la clinique. Lacan reviendra en maintes occasions dans son enseignement au conte d'Edgar Poe et au concept de la lettre - infléchissant sa lecture dans le temps, à mesure

---

[83] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris : Seuil, 1973, leçon du 15 janvier 1964, p. 10
[84] ibid
[85] Jacques Lacan, « Le séminaire sur ''La Lettre Volée'' », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.41
[86] ibid, p.40, passage dans lequel Lacan parvient à cette conclusion après avoir commenté les vers de l'*Atrée* de Crébillon, qui révèlent dans le conte « l'oracle que cette face porte » en sa grimace, c'est-à-dire la révélation du tragique du destin de l'homme, joué par le signifiant.

que le Lacan structuraliste de l'époque de la suprématie du symbolique s'efface devant le Lacan du dernier enseignement, celui du nœud borroméen et de l'équivalence des trois registres Réel, Symbolique et Imaginaire.

Ainsi en 1971, redisant son admiration pour le conte d'Edgard Poe…

> « […] j'insiste sur ce mirage de ce qui se passe, et c'est sur quoi je termine cet énoncé poesque […] »[87]

… il reprend son étude de la *La Lettre volée* pour cette fois y puiser sa construction logique de la position féminine et des formules de la sexuation, à partir des universelles et particulières négatives et positives, qu'il développera peu après, notamment en 1972-1973 dans le Séminaire XX, *Encore*[88].

François Regnault a relevé d'autres exemples de cette méthode d'extraction dans un article de 1986 intitulé « Le Héron de l'empereur, Freud et Lacan devant l'acteur » : « Lacan, utilisant Antigone (de Sophocle) en tire sa thèse sur le courage et l'éthique ; d'Hamlet, il tire la question du désir, de la trilogie de Claudel (*L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père Humilié*), celle de l'objet, du *Balcon* de Genet, celle du phallus, de l'*Amphitryon* de Molière, celle du moi, de la première scène d'*Athalie*, celle du point de capiton […] »[89]

Un coup de dés **jeté dans le signifiant**

Cette approche structuraliste des textes, Lacan nous en a laissé la méthode. Certains ont eu l'idée de s'en servir pour aborder l'œuvre de Lacan lui-même. Gérard Wajeman - qui a dirigé la recherche présentée ici - a consacré un article à un

---

[87] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVIII,* « D'un discours qui ne serait pas de semblant » (1971), inédit, leçon du 17 mars 1971

[88] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (1972-1973), Paris : Seuil, 1975

[89] François Regnault, « Le Héron de l'empereur, Freud et Lacan devant l'acteur », *Quarto* n°23, Connexions de la psychanalyse, avril 1986, p.54

repérage de la structure interne et de la disposition des textes dans les *Ecrits* de Lacan[90].

Il dégage les enseignements qui peuvent être tirés d'un examen attentif de l'assemblage par Lacan des textes qui composent le recueil. Ainsi, les *Ecrits* se présentent d'emblée comme un livre décomplété. « Ecrits, déjà le s muet du pluriel serait propre à nous avertir, nous prévenir contre la tentation de nous saisir de ce livre comme d'une Somme. »[91] Effectivement, Lacan présente cette publication comme un livre qui ne saurait être que pas-tout, le mot ultime n'existant pas qui pourrait fermer un livre en un tout, un livre qui laissera le lecteur sur sa faim, qui va le mettre à la tâche : « Nous voulons du parcours dont ces écrits sont les jalons et du style que leur adresse commande, amener le lecteur à une conséquence où il lui faille mettre du sien », pose Lacan en manière d'entrée en matière[92].

Ensuite est repéré qu'un ordonnancement secret sous-tend ce qui pourrait ne paraître qu'un simple recueil de textes de ce qu'on pourrait appeler le Lacan classique. Et que cet ordonnancement pointe un point, un au-delà du recueil. L'auteur remarque, « hasard qu'on ne saurait abolir », qu'un fil court dans les *Ecrits* depuis le texte intitulé « Ouverture de ce recueil » (qui traite du style) jusqu'au dernier texte « La métaphore du sujet » : « La dernière phrase du dernier texte des *Ecrits* […] ramasse, pour la seule fois dans tout le livre, les dés jetés ''par qui de droit'', pour les lancer dans le signifiant. »[93]

Suivons l'indication donnée ici. Et l'on découvrira que l' « Ouverture de ce recueil » devient un moyen pour Lacan d'annoncer que les *Ecrits* vont mener le lecteur plus loin que le Lacan de la parole et du langage : « C'est l'objet qui répond à la question sur le style, que nous posons d'entrée de jeu. A la place que marquait l'homme pour Buffon, nous appelons la chute de cet objet », indique Lacan. La chute de cet objet

---

[90] Gérard Wajeman, « Stylus », *Analytica*, volume 43, 1986
[91] ibid, p. 78
[92] Jacques Lacan, « Ouverture de ce recueil », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 10
[93] Gérard Wajeman, « Stylus », *Analytica*, volume 43, 1986, p.78-79

faisant référence à la fin d'analyse, moment où s'isole l'objet comme cause du désir, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir.[94]

Effectivement, si l'on se reporte au dernier texte des *Ecrits*, « La métaphore du sujet », on constate que le recueil s'achève sur un hommage au dernier grand texte de Mallarmé, *Un coup de dés*[95], livre par lequel le poète affirmait ce à quoi il « ne consentait qu'à regret, à savoir que la parole est sans référent et notre existence sans être »[96]. L'*objet a* est ce qui pose le parlêtre comme décomplété ; de même, en la langue, le mot manque en son principe, et dans ce manque même Mallarmé fonde la possibilité de la poésie. Après *Un coup de dés* aurait dû venir Le Livre. A jamais à son tour Le Livre devra manquer…

Cet article était paru longtemps avant la sortie des *Autres Ecrits* de Jacques Lacan. Trouve-t-on dans les *Autres Ecrits* la même structure « déterminée secrètement », soit un fil rouge courant du premier au dernier article… et serait-il possible de relier les deux tomes par une structure commune ? L'exercice est facilité par Jacques-Alain Miller, qui ayant rassemblé les textes publiés dans les *Autres Ecrits* après la mort du maître, en dévoile la logique interne dans le « Prologue » placé en exergue.

J-A Miller indique que « L'ouverture des *Ecrits* évoquait déjà ''ce qui se lève à la fin de ce recueil sous le nom d'objet a […]''. Cet objet est ainsi l'alpha des *Autres Ecrits*. Il n'en est pas l'oméga. Ce qui se laisse entrevoir *in fine* pointe au-delà. Pour le dire en bref : de la jouissance […] le petit *a* est seulement le noyau élaborable

[94] « ''Le style c'est l'homme même'', répète-t-on sans y voir de malice, ni s'inquiéter de ce que l'homme ne soit plus référence si certaine » est la phrase qui ouvre les *Ecrits* (p. 9). Elle annonce ce dont Lacan traite dans l'article d'« Ouverture de ce recueil ». On peut y voir aussi bien une annonce de ce que traite l'enseignement même de Lacan, qui met en évidence la destitution subjective et l'assujettissement à l'objet comme étant - plus qu'un être de l'homme - la vérité du sujet.
[95] Le lecteur se sera peut-être avisé de ce que les œuvres photographiques sous l'emblème desquelles ce Mémoire a été placé sont des images du poème de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*
[96] Yves Bonnefoy, « La poétique de Mallarmé », Préface à *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, Paris : Gallimard, 1976, rééd. 2001, p.35

dans un discours, c'est-à-dire n'est pas réel, n'est qu'un semblant. D'où procède la thèse radicale selon laquelle le réel est exclu du sens, y compris ''du sens joui''. Cette thèse discutée dans son dernier enseignement oral n'a été reprise par Lacan dans aucun de ses écrits : elle donne à ce recueil sa ligne de fuite »[97].

Pour conclure, J-A Miller indique elliptiquement que « Lituraterre »[98] était « prédestiné » à occuper ici la place dévolue dans les *Ecrits* au « Séminaire sur *La Lettre volée* »[99]. Gageons que si « Lituraterre » est placé bien en évidence sous nos yeux qui ne savent pas voir, c'est certainement à la manière dont la lettre volée était placée sous les yeux du ministre… bien en évidence, ne demandant qu'à arriver à destination, en suivant des détours dont Lacan nous engage à tirer les conséquences.

Le « Séminaire sur *La Lettre volée* » était le sésame qui permettait d'installer le concept de la lettre et de l'objet-cause dans le premier enseignement de Lacan. « Lituraterre », qui traite de la jouissance dans son joint avec le vivant - de la jouissance comme réel exclu du sens - n'a certainement pas encore terminé tous les détours nécessaires pour produire toutes ses conséquences dans la clinique contemporaine.

Ce réel hors-sens de la jouissance nous intéresse ici, parce que c'est notamment à partir des dits des poètes que Lacan va en proposer une définition. Cependant la question de la jouissance ne peut être approchée que par une clinique du sujet. Il va donc être nécessaire de procéder, avec Lacan, à un petit détour par « le diagnostic de l'artiste », comme disait Jacques-Alain Miller, afin de comprendre d'où parle le poète, et quelle est la nature de sa création.

J-A Miller, dans une allocution aussi brève que lumineuse[100], posait en 1988 les repères nécessaires pour saisir les dits de Lacan à ce sujet. Il nous donnait les clefs

---

[97] Jacques-Alain Miller, « Prologue » aux *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p.8

[98] « Lituraterre » est placé pp.11 à 20 dans les *Autres Ecrits,* op.cit., juste après le « Prologue » de J.A Miller

[99] « Le Séminaire sur *La Lettre volée* » est placé pp.11 à 61 dans les *Ecrits,* op. cit, juste après l'article « Ouverture de ce recueil »

[100] Jacques-Alain Miller, « Sept remarques sur la création », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n° 68, avril 1988, pp. 9-13

suivantes :

- c’est à partir de la question de la création que la question de l’art doit être approchée ;
- il convient de poser l’objet d’art comme situé dans le registre de la production, c’est-à-dire du côté de l’objet ;
- c’est seulement en ayant posé ces prémisses qu’un diagnostic de l’artiste peut être posé. Car l’objet d’art est à situer dans ses coordonnées de discours, donc localisable à partir des coordonnées du discours de l’artiste lui-même ;
- en procédant de cette manière, il devient possible de procéder à une différenciation entre création névrotique et création psychotique ;
- et même de repérer l’opération de nomination qu’effectue l’artiste par son oeuvre.

---

2 - D’où parle le poète et comment se crée la poésie

Tout au long de sa vie, on l’a vu, Freud s’est demandé comment approcher la question de la création artistique, de son origine, de sa valeur. De même, Lacan revient sur ce problème constamment. Lacan pratique les poètes, les grands comme les obscurs. Il ne dédaigne pas les vers faciles s’ils lui permettent de transmettre un savoir comme il le fait dans son Séminaire sur le désir et son interprétation :

« Etre une belle fille
Blonde et populaire,
Qui mette de la joie dans l'air
Lorsqu'elle sourit,
Donne de l'appétit
Aux ouvriers de Saint-Denis »[101].

Lacan se demande bien, après l'avoir soudain cité dans son cours, pourquoi ce poème lui revient en mémoire. Puis, à haute voix, il dit réaliser que l'origine de ce texte est une illustration éclatante de la logique du désir. Il se souvient qu'une femme en est l'auteur et qu'il sait, l'ayant connue, le vœu secret que par ces mots elle dévoile et dissimule : « […] ce vœu poétiquement exprimé, intitulé comme par hasard […] vœu secret, […] ce vœu secret qui bien entendu se communique, car c'est là tout le problème : comment communiquer aux autres quelque chose qui s'est constitué comme secret ? Réponse : par quelque mensonge [...] ».

Et c'est ainsi qu'un petit poème à trois sous inaugure un long développement sur la structure du désir.

Lacan cite donc aussi bien les auteurs de vers immortels que ceux « de paroles interchangeables de chanson à couplets »[102], comme ceux de sa patiente psychotique, Marcelle C., à l'école de laquelle il se met, au tout début de sa carrière de psychiatre, pour extraire de ses « Ecrits inspirés » un savoir sur la fonction de l'écrit dans la psychose.

---

[101] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI*, « Le désir et son interprétation » (1958-1959), inédit, leçon du 10 décembre 1958

[102] Jacques Lacan, « Ecrits "inspirés" : schizographie » (1931), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris : Seuil, 1975, p.381

A - Le poète est-il le fou ?

Ecrits « inspirés », Marcelle C. et Aimée

Lacan travaille les textes de sa patiente, citant en détail plusieurs de ses écrits. Il se demande quelle valeur accorder à cette « inspiration » à laquelle Marcelle C. attribue ses étonnants manuscrits, résultat d'un élan créateur dont elle mentionne le caractère automatique et imposé, à elle étranger. L'étude littéraire à laquelle Lacan procède le conduit à mettre en évidence la nature de « phénomène élémentaire » de ces « Ecrits inspirés », phénomènes ressentis par le psychotique comme lui étant extérieurs et dont la fonction est de suppléer à un déficit de la pensée. Comme dans plusieurs textes publiés en ce début des années 1930, Lacan signale procéder pour construire le cas à une analyse phénoménologique « que seuls des écrits pouvaient permettre »[103].

Voici le passage dans son entier :

> « ''*Je fais évoluer la langue. Il faut secouer toutes ces vieilles formes*''. Cette attitude de la malade à l'égard de ses écrits est identique à la structure de tout le délire. […] Une activité de jeu s'y montre […] En faveur de tels mécanismes de jeu, il nous est impossible de ne pas noter la remarquable valeur poétique à laquelle, malgré quelques défauts, atteignent certains passages. Par exemple […] : *''On voit que le feu de l'art qu'on a dans les herbes de la St-Gloire met de l'Afrique aux lèvres de la belle emblasée''* [Cependant] les formulations conceptuelles, que ce soit celles du délire ou des textes écrits, n'ont pas plus d'importance que les paroles interchangeables d'une chanson à couplets. [...] Le plus souvent, ce qui viendra, ce seront les scories de la conscience [...], ''automatismes'' divers, tout ce qu'une pensée en état d'activité, c'est-à-dire qui identifie le réel, repousse et annule par un jugement de valeur. Tout ce qui, de cette origine, se prend ainsi dans le texte, se reconnaît à un trait qui en signe le caractère pathologique : la stéréotypie. [...] Rien n'est en somme moins inspiré, au sens spirituel, que cet écrit ressenti comme inspiré. C'est quand la pensée est courte et pauvre, que le phénomène automatique la supplée. »[104]

---

[103] Jacques Lacan, « Ecrits "inspirés" : schizographie » (1931), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris : Seuil, 1975, p. 382
[104] ibid. pp.374-375

A la même époque, cette méthode d'analyse phénoménologique à partir des écrits du cas Aimée[105], étude placée en position centrale dans sa thèse, est proposée comme méthode systématique de construction du cas, posant les bases d'une clinique lacanienne qui amène toujours aujourd'hui à prêter une grande attention aux écrits du psychotique.

A partir du cas Aimée, dont on sait depuis qu'Elizabeth Roudinesco l'a publié en 1986[106] qu'il s'agit de Marguerite Anzieu (1892-1981), mère de Didier Anzieu, le psychanalyste disparu en 1999, dont la première analyse, fait étonnant se déroulera avec Lacan. Aimée, patiente érotomane et paranoïaque, qui voulait échapper à sa condition par l'écriture, tente d'assassiner une actrice célèbre des années 30, ce qui lui vaut un internement à Sainte-Anne où elle devient la patiente de Jacques Lacan. Dans la thèse de ce dernier, elle apparaît dans une monographie qui accorde une attention particulière à l'étude des manuscrits, lettres et bouts d'essais littéraires qu'elle a confiés à son psychiatre.

Le cas « Aimée » comme le cas « Marcelle C. » porte, en filigrane, une question que Lacan a mise au travail et sur laquelle il a beaucoup écrit : si les phénomènes psychotiques sont « manifestement très parents des processus très constants de la création poétique »[107], comment les différencier ?

Quelque chose distingue-t-il les « écrits inspirés » de Marcelle C. ou d'Aimée, d'une part - de ceux, d'autre part, d'Artaud ou de Roussel, tous deux reconnus comme poètes, mais aussi pour leur structure psychotique ? La destinée diverse que le public a réservée aux écrits de ces derniers auteurs n'est évidemment pas la même, ce qui peut être une première réponse, mais quel est le lien entre poésie et folie ? Le discours

[105] Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris : Seuil, Coll. Essais, 1980, Chap. II, pp. 149-304
[106] Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France* (1986), vol 2, Paris : Fayard, rééd.1994
[107] Jacques Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » (1933), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité,* Paris : Seuil, 1975, p. 383

poétique est-il de structure comparable au délire ? Faut-il au poète une certaine folie pour accéder à ces zones incertaines de la création où le sens défaille, et où, comme dit Bataille, le poète, dans une transgression nécessaire, s'offre en sacrifice pour approcher la mort, dépassant ce qui de la poésie serait l'étroite conception : une poésie simple « holocauste des mots »[108] ? « Le sacrifice est immoral, la poésie est immorale », clame Bataille lorsqu'il évoque le « désir d'un inconnu inaccessible, qu'à tout prix nous devons situer hors d'atteinte »[109].

Le cas Schreber

Lacan donne à plusieurs reprises la ligne de partage entre création poétique et folie. A partir de l'automne 1955, dans son Séminaire consacré aux psychoses, il examine ce problème en reprenant le cas de Daniel Paul Schreber (1842-1911), partant de l'étude publiée en 1911 par Freud dans ses « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa »[110].

Fils d'un grand bourgeois allemand rendu célèbre pour ses théories éducatives hygiénistes d'une extrême rigidité, Daniel Paul Schreber est un éminent juriste lorsqu'il commence à présenter des troubles mentaux qui conduiront à son internement et à la mise sous tutelle de ses biens. Il se rendra célèbre en publiant en 1903 un livre dans lequel il présente le système de son délire, celui d'un homme au corps morcelé, persécuté par Dieu, immortel et attendant la fin du monde. C'est ce livre qui lui permettra de sortir de l'asile et de recouvrer liberté et biens, car il lui servira à démontrer au juge que sa folie ne pouvait être retenue comme motif juridique d'enfermement.

En 1911, Freud, à partir de sa lecture des écrits de Schreber - étude tout aussi

---

108 Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), Paris : Gallimard, 2002, p.158
109 ibid.
110 Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (1911), *Cinq psychanalyses*, Paris : PUF, 1954, rééd. 1992, pp. 263-324

précise et systématique que celle à laquelle se livrera Lacan plus de quarante ans plus tard - réaffirme la validité de sa théorie de la psychose, contre Bleuler et Jung avec qui il s'oppose alors sur ce thème[111].

Lacan à la suite de nombreux auteurs reprend le cas. A son habitude, il construit sa théorie à partir du texte. Il prend le cas Schreber du côté de la fonction paternelle et à partir de la clinique du sujet, met au point ses concepts majeurs de la forclusion et du Nom-du-Père ainsi que leur conséquence (déjà pointée par Freud) : que ce qui est forclos fait retour dans le réel sous forme de délire.

Une autre conclusion que Lacan tire de son examen des écrits du Président Schreber, c'est qu'il n'y a poésie que lorsqu'un auteur nous introduit « à une nouvelle dimension de l'expérience », à un nouvel ordre symbolique. « Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre » :

> « Le fou semble au premier abord se distinguer de ce qu'il n'a pas besoin d'être reconnu. Mais cette suffisance qu'il a de son propre monde, l'auto-compréhensibilité qui semble le caractériser, ne va pas sans présenter quelque contradiction. Nous pourrions résumer la position où nous sommes par rapport à son discours quand nous en prenons connaissance, en disant que, s'il est assurément écrivain, il n'est pas poète. Schreber ne nous introduit pas à une dimension nouvelle de l'expérience. Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et, nous donnant la présence d'un être, d'un certain rapport fondamental, le fait devenir aussi bien le nôtre. La poésie fait que nous ne pouvons pas douter de l'authenticité de l'expérience de saint Jean de la Croix, ni de celle de Proust ou de Gérard de Nerval. La poésie est création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde. Il n'y a rien de tout cela dans les *Mémoires* de Schreber. »[112]

Lacan précise : le fou - terme qu'il s'évertue à maintenir pour souligner la fonction sociale du psychotique et par là désigner le respect qu'il lui accorde - le psychotique, donc, en proie à ce que la psychiatrie désigne comme phénomènes élémentaires, ne nous introduit pas à une « nouvelle dimension de l'expérience ».

---

111 cf. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, nouvelle édition augmentée,* Paris : Fayard, 2000, p. 972

112 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses* (1955-1956), Paris : Seuil, 1981, p. 90-91

Parce qu'il est à la recherche désespérée de la reconnaissance de l'Autre, Autre jouisseur avec lequel il est constamment aux prises, que peut bien vouloir dire, chez ce personnage si isolé par son expérience qu'est le fou, le besoin de reconnaissance ? Et à quoi renvoie la signification chez lui ? « Chez un sujet comme Schreber, les choses vont si loin que le monde entier est pris dans ce délire de significations […] Par contre, tout ce qu'il fait être dans ces significations, est en quelque sorte vide de lui-même »[113]. Inversement, nul dans le monde vivant ne peut avoir idée de ce qu'est son monde intérieur peuplé d'ombres et de cadavres, ajoute Lacan.

En ce point est située la ligne de partage entre psychose et névrose. Le psychotique est enseveli sous la signification, qui s'impose à lui comme une expérience envahissante devant laquelle il se trouve sans défense. On est loin d'un processus par lequel, assumant un « nouvel ordre de relation au monde », il serait en mesure de nous y introduire.

Lacan précise encore dans un autre texte, « De nos antécédents » :

> « Car la fidélité à l'enveloppe formelle du symptôme, […] nous mena à cette limite où elle se rebrousse en effets de création. Dans le cas de notre thèse (le cas Aimée), effets littéraires, - et d'assez de mérite pour avoir été recueillie, sous la rubrique (de révérence) de poésie involontaire, par Eluard. Ici la fonction de l'idéal se présentait à nous [...] »[114].

Création sur fond de forclusion, création sur fond de castration

Jacques-Alain Miller éclaire ce passage dans son article comportant sept remarques sur la création, plus haut cité[115] : chez le psychotique, la création s'effectue sur fond de forclusion. On est face à une incarnation du sujet qui n'est pas la castration mais l'idéal du moi (notée I par Lacan). Le sujet en tant qu'Idéal vient suppléer à une place laissée vacante.

---

113 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses* (1955-1956), Paris : Seuil, 1981, p. 90-91.
114 Jacques Lacan, « De nos antécédents », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.66
115 Jacques-Alain Miller, « Sept remarques sur la création », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n° 68, avril 1988, p.10

Ici, c'est au titre de cet idéal du moi que Schreber assume la place laissée vacante par la loi. Dès lors, selon le degré d'élaboration de « l'enveloppe formelle du symptôme », le psychotique sera ou non capable de poésie autre qu'involontaire. Avec le concept de « forclusion du Nom-du-Père », rejet des lois de la nomination qui signe la psychose, Lacan formalise cette place laissée vacante. Chez le psychotique, pour cause de forclusion du Nom-du-Père, rien ne vient arrêter la chaîne signifiante, d'où cet enchaînement sans fin des significations, sans point de capiton.

La clinique conduit donc à poser que c'est par l'élaboration d'un symptôme (ou *sinthome*, venant agir comme suppléance à cette forclusion) que la psychose peut être soit aménagée, stabilisée, soit même évitée. Cela malgré la forclusion du Nom-du-Père. Psychose évitée que Lacan repère chez James Joyce, par exemple, dont la suppléance prend la forme d'un symptôme littéraire - nous y reviendrons[116]. De même probablement pourrait-on avancer que chez Roussel ou Arthaud, un symptôme littéraire est venu faire solution.

Jacques-Alain Miller propose d'écrire ainsi la création psychotique[117] :

$$\left(\begin{array}{c} a \\ \square \\ P_0 \end{array} \right)$$

…soit la création sur fond de forclusion du Nom-du-Père, notée P_0.

Tout autre est l'expérience de création du névrosé. Le névrosé vit dans un rapport au signifiant entièrement coloré par son rapport à la castration. Loin de vivre un déchaînement incontrôlable de la signification, le poète, par sa création, se signale par le fait qu'il s'empare de la chaîne signifiante pour la travailler.

---

[116] Jacques Lacan, « Joyce le Symptôme », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001

[117] Jacques-Alain Miller, « Sept remarques sur la création », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n° 68, avril 1988, pp. 10-11

B - Comment se crée le poème ?

Aborder la poésie par le signifiant

Lacan nous invite à aborder la poésie par le signifiant. C'est ce qu'il va faire durant tout son enseignement, et d'abord pour cerner ce qu'est la création poétique elle-même et comment s'élabore le jeu poétique sur le langage.

Lacan définit la création poétique comme résultant d'un franchissement de la barre entre le signifiant et le signifié. Le texte central où il expose sa conception, daté de 1957, est son texte sur l'instance de la lettre paru dans les *Ecrits*.

Il y présente le célèbre poème de Victor Hugo, *Booz*, et à partir du vers « Sa gerbe n'était pas avare ni haineuse » (cf. ci-dessous), il donne sa définition de la poésie.

Contrairement à une opinion largement répandue, nous dit Lacan, la création métaphorique ne résulte pas de la conjonction de deux images. Elle s'obtient au moyen de la substitution d'un mot à un autre dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent grâce à la connexion métonymique qu'il conserve avec la chaîne de signifiants, cette chaîne signifiante étant dans le cas de *Booz* exposée et évoquée précédemment dans le poème :

> « ''Sa gerbe n'était pas avare ni haineuse…'' [...] Disons que la poésie moderne et l'école surréaliste nous ont fait faire ici un grand pas, en démontrant que toute conjonction de deux signifiants serait équivalente pour constituer une métaphore, si la condition du plus grand disparate des images signifiées n'était exigée pour la production de l'étincelle poétique, autrement dit pour que la création métaphorique ait lieu. L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne. *Un mot pour un autre*, telle est la formule de la métaphore, et si

vous êtes poète, vous produirez, à vous en faire un jeu, un jet continu, voire un tissu éblouissant de métaphores. »[118]

Chaîne signifiante et signification

Premier point, Lacan avance - précisant que la psychanalyse doit ce savoir à l'école surréaliste et aux poètes contemporains - qu'une chaîne signifiante engendre toujours, pourvu qu'elle soit grammaticale, une signification. Plus tard, le 2 décembre 1964, Lacan le répète ironiquement, s'écriant pour contester les propositions du linguiste américain Noam Chomsky :

> « ''Colorless green ideas sleep furiously.
>
> Furiously sleep ideas green colorless''. […]
>
> : voilà qui s'appelle parler. […] …une chaîne signifiante engendre toujours, quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle soit grammaticale, une signification, et je dirais plus : n'importe laquelle. Car je me fais fort, en faisant varier […] à l'infini les conditions, […] conceptions […], les situations de dialogue, je peux faire dire à cette phrase tout ce que je veux […] ».[119]

Noam Chomsky voulait prouver, avec cette phrase citée par Lacan, que certaines phrases pouvaient être morphologiquement correctes tout en étant sémantiquement inacceptables. A ce dernier point Lacan s'oppose fermement.

A partir du donné de l'expérience analytique (expérience dont le fonctionnement repose sur l'association d'idées, c'est-à-dire sur le déroulement de la chaîne signifiante) il pose qu'une chaîne signifiante engendre toujours une signification. Quiconque a traversé l'expérience analytique l'a éprouvé : rien n'est moins libre qu'une association d'idées. Chaque sujet est contraint par la structure de la chaîne signifiante qui lui est propre, elle-même ordonnée par le signifiant-maître, S_1 - signifiant dernier qui, en régissant toute la chaîne associative, est « maître » de son destin, agit sur le sujet

[118] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 506-507
[119] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII*, « Problèmes cruciaux de la psychanalyse » (1964-1965), inédit. lecon du 2 décembre 1964

comme un marionnettiste sur sa créature.

Qu'une chaîne signifiante engendre toujours une signification, on le sait aussi avec la linguistique moderne. Lacan lui-même en forge des exemples à authentique valeur poétique. Ainsi,

> « L'amour est un caillou riant dans le soleil »[120],

écrit-il, en ajoutant que par cette phrase il « recrée l'amour » !

Comprenons que ce trait d'esprit exprime l'amour dans sa dimension de rapport à l'objet, c'est-à-dire bien loin du mirage de l'altruisme narcissique.

…Cependant, prévient Lacan, qu'un caillou rie dans le soleil ne fait pour autant de n'importe quelle phrase produite à l'aide d'un algorithme d'ordinateur une production incarnée, c'est-à-dire faisant signe de la jouissance d'un seul :

> « [Dans la linguistique et les sciences du langage :] ce qu'on peut dire, c'est qu'on va très loin dans l'élaboration des effets du langage, puisqu'on peut y construire une poétique qui ne doit rien à la référence à l'esprit du poète, non plus qu'à son incarnation. » [121]

Ce qui incarne un sujet humain… c'est la jouissance réelle dans un corps. Dans « Les six paradigmes de la jouissance », J-A Miller éclaire ce qui est particulièrement mis en évidence dans le dernier Lacan : « Le point de départ est un *Il y a.* Il y a jouissance. […] Il y a jouissance en tant que propriété d'un corps vivant, c'est-à-dire une définition de la jouissance qui rapporte la jouissance uniquement au corps vivant. Il n'y a de psychanalyse que d'un corps vivant, et sans doute – […] qui parle. »[122]

Si l'on suit la ligne de fuite des *Autres Ecrits* qui comme le doigt pointé vers le ciel du Saint-Jean-Baptiste de Léonard de Vinci nous signale de tourner les yeux vers la

---

120 Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.508
121 Jacques Lacan, « La science et la vérité », *Ecrits,* Paris : Seuil, 1966, p. 860
122 Jacques-Alain Miller, « Les six paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne* n°43, octobre 1999, p.26

jouissance, nous trouvons à la fin des *Autres Ecrits* dans « Joyce le symptôme » l'expression sur le mode poétique de cette idée : « Laissons le symptôme à ce qu'il est, un événement de corps, lié à ce que : l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'air, de l'on l'a ».

Il y a la jouissance, séparée de l'Autre. Un humain s'incarne dans un corps, dont la jouissance le fait Un-tout-seul, séparé de l'Autre.

Et une des figures de cette jouissance est la parole.

Ce lien du vivant à la jouissance s'exprime notamment par le fait qu'il existe pour chaque sujet un point de fixation de jouissance hors-sens qui n'a pu passer au semblant et se cristallise dans le signifiant-maître, noté avec le symbole S_1 (dont le symptôme - qui vient nouer les trois registres R, S et I - est une écriture).

En effet, une chaîne signifiante produit toujours une signification… jusqu'à ce que son déroulement aboutisse au signifiant S_1, signifiant-maître, c'est-à-dire ultime, propre à chaque sujet. Ce signifiant qui ordonne toute la chaîne, constitue le point de capiton qui vient interrompre le glissement sans fin de la signification. Ce S_1 agit comme « maître » de la signification et sa mise en évidence dans l'expérience analytique a permis à Lacan de poser que l'inconscient est le « discours du maître », formalisé en mathème.

Franchir la barre

Revenons à « L'instance de la lettre dans l'inconscient », pour mettre en évidence un deuxième repère énoncé par Lacan : l'étincelle de création poétique jaillit *entre* deux signifiants dont l'un est substitué à l'autre. Il y faut donc en premier lieu un jaillissement, un franchissement permettant l'avènement d'une nouvelle signification. La création poétique est une opération de franchissement de la barre saussurienne entre signifiant et signifié, ce franchissement étant la condition du passage du signifiant dans le signifié.

Dans ce texte sur l'instance de la lettre, après nous avoir donné le mathème de la structure métaphorique :

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S(+)s$$

Lacan détaille un peu plus loin la nature de l'opération de franchissement :

> « Voici maintenant […] la structure métaphorique, indiquant que c'est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création, autrement dit d'avènement de la signification en question. Le signe + placé entre ( ) manifestant ici le franchissement de la barre - et la valeur constituante de ce franchissement pour l'émergence de la signification. Ce franchissement exprime la condition de passage du signifiant dans le signifié [...] ». [123]

Plus tard, il y revient, à partir d'un roman de Dante, dans le Séminaire XII :

> « Je rappelle cet ouvrage de Dante […]. *Bloquentin grammatica*, […] lisez-le et vous verrez vers quoi se penche Dante : vers une réalité dont a pu parler un poète qui est à proprement parler celui de cette adéquation qu'il n'est donné qu'à un poète de sentir : la forme phonématique de cet échange entre le signifiant et le signifié [...]. Comment un signifiant insensiblement passe dans un des côtés du signifié qui n'était point encore apparu ? »[124]

Notons que ce franchissement de la barre, la clinique nous apprend qu'il est impossible au psychotique. Dans son livre récemment paru *Les psychoses et le lien social*[125], Pierre Naveau illustre et met en évidence, à partir de cas cliniques qui forment autant de chapitres, comment le psychotique nous interroge sur le lien social du fait qu'il ne peut justement se faire responsable d'un énoncé, ayant basculé précocement du côté de la jouissance - contre le dire.

La forclusion opère chez le psychotique une mise en suspens radicale de la

[123] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 515
[124] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII*, « Problèmes cruciaux de la psychanalyse » (1964-1965), inédit
[125] Pierre Naveau, *Les psychoses et le lien social, le nœud défait*, Paris : Anthropos, Economica, 2004

signification, qui, rapportée à l'algorithme saussurien, permet de dire que le psychotique n'a plus accès à ce franchissement qui permet au signifiant de devenir signifié. Le psychotique « en hérite de percevoir ''l'autonomie du langage'', les ''phrases autonomes'', interrompues, l'indépendance des énoncés », notait Fabien Grasser dans un commentaire récent fait de ce livre[126]. Mais pour le psychotique, l'énonciation, la sienne, celle de l'Autre, sans point d'arrêt, devient énigme généralisée sans que le sens ne puisse se fixer.

A partir de là, chaque mot du quotidien peut se charger des connotations les plus surprenantes. Comme chez un patient récemment, par exemple : ce qui pour chacun est un simple téléphone aux fonctions limitées peut devenir un objet persécuteur qui se met à parler au sujet, à le surveiller, à lui imposer des gestes et des vérifications : tout signifiant peut se voir doté d'une kyrielle de résonances, au contraire de la langue usuelle qui n'en a fixé qu'un (ou quelques-uns).

On voit bien là la parenté avec la création poétique, qui consiste précisément à démanteler le sens commun déposé dans le langage, dans une opération, qui elle, est délibérée.

---

[126] Fabien Grasser, « Le nouage et les mots », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n°229, juin 2004, p.40

C - Comment se crée le poète ? Métaphore et désêtre

La création poétique est donc une opération intentionnelle de franchissement de la barre entre signifiant et signifié. Ce phénomène ne serait qu'une simple mise en œuvre de l'algorithme saussurien s'il n'y avait cette autre dimension de la métaphore et de la métonymie - non pas saussurienne mais lacanienne - dont il résulte que : « le symptôme est une métaphore », tandis que : « le désir *est* une métonymie ».

Reprenons à nouveau ce passage du texte sur l'instance de la lettre déjà évoqué plus haut lorsque nous soulignions la contingence historique qui rend possible de dire du neuf sur la poésie :

> « Le symptôme est une métaphore, [...] comme le désir *est* une métonymie [....]. Aussi bien pour que je vous invite à vous indigner qu'après tant de siècles […] rien n'ait été encore valablement articulé de ce qui lie la métaphore à la question de l'être et la métonymie à son manque [...]. »[127]

L'enjeu du jeu poétique se situe en ce point. Montrons comment métonymie et métaphore supposent une position particulière du poète.

Se dégager du signifiant-maître

Prenons très au sérieux ces dits de Lacan : « le symptôme est une métaphore »… à rapprocher du fait que la métaphore est liée « à la question de l'être » (« Le symptôme est une métaphore […] ce qui lie la métaphore à la question de l'être »).

Lacan éclaire ce point par une indication dans « Subversion du sujet » :

> « Ce point de capiton, trouvez-en la fonction diachronique dans la phrase […] Mais la structure synchronique est plus cachée, et c'est elle qui nous porte à l'origine. C'est la métaphore en tant que s'y constitue

[127] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 528

> l'attribution première, celle qui promulgue ''le chien faire miaou, le chat faire oua-oua'', par quoi l'enfant d'un seul coup, en déconnectant la chose de son cri, élève le signe à la fonction du signifiant [...] »[128]

La métaphore comme écriture du symptôme se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens, c'est-à-dire où de S_1 (« attribution première »), on passe à S_2. Ce saut s'effectue par la métaphore, soit par un franchissement qui « déconnecte la chose de son cri et élève le signe à la fonction du signifiant ». Ce pouvoir du langage, que tout un chacun expérimente dans l'enfance, va être au cœur de l'expérience poétique.

Disons que le processus qui permet au poète d'adopter une position d'énonciation particulière prend place dans cette « structure synchronique », à un temps logique qui serait le temps 1, celui de l'attribution première.

Dans une telle perspective, le poète est celui qui invente un nouveau discours par sa capacité à se dégager du signifiant-maître reçu de l'Autre. Une fois dégagé de ce S_1 - ou plus justement, ayant assumé l'existence de ce signifiant-maître [129] - il réitère l'opération d'attribution. Répétant le passage de S_1 à S_2, installe une nouvelle métaphore, un nouveau symptôme qui soit son invention. En quelque sorte, il montre une capacité d'inventer le signifiant qui le représente, signifiant qui va organiser l'émergence d'un nouveau discours, absolument personnel.

Lacan note dans « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse » que « […] de tous les noms, quels qu'ils soient […] le nom propre est celui qui présente de la façon la plus manifeste […] ce quelque chose qui a toujours en soi cette dimension, cette propriété d'être un collage […] de voiler quelque chose d'essentiel […] de masquer ce trou »[130].

Selon Jacques-Alain Miller, cette possibilité de s'inventer est un signe de notre

---

[128] Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Ecrits,* Paris : Seuil, 1966, p. 805

[129] Lacan en effet ne parle jamais de la fin d'analyse - qui passe entre autre par la mise en évidence du signifiant-maître - comme d'une libération (quelque chose serait annulé), mais toujours en termes d'assomption (quelque chose est assumé : « c'est comme ça »). L'assomption implique que quelque chose est venu au jour, et l'objet *a* qui chute est le reste, le résidu, de l'opération.

[130] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII*, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », inédit, leçon du 7 avril 1965

modernité. A partir des années 70, Lacan a indiqué qu'un nouveau type de discours avait émergé, « qu'il appelait le discours du capitaliste, et qui comportait que le sujet, au nom de quoi ce discours tenait, ce sujet n'avait pas de signifiant ». Le sujet était libre d'inventer son signifiant-maître, parce que son signifiant était introuvable.

La post-modernité est ainsi faite qu'à la place où était le signifiant-maître, venu du discours de l'Autre, le sujet va pouvoir se désigner lui-même, décider de sa valeur dans le discours universel. Voilà une diffusion, via le discours de la démocratie, d'une idée familière à la psychanalyse : il n'y a pas d'absolu, « pas de signifiant ultime, il y a seulement la place où viennent s'inscrire les signifiants qui nous permettent de nous orienter, et les valeurs qui viennent cacher le trou qu'il y a d'une valeur dernière ». [131]

Accéder à S (Ⱥ)

Nous soutenons que le poète de la modernité est ainsi placé dans un rapport nouveau à S de grand A barré (noté S (Ⱥ)). Il y a une contingence historique au fait que le discours poétique contemporain se diffuse à l'époque du déploiement du discours capitaliste (à partir de la Révolution industrielle du XIX[ème] siècle). La littérature est devenu ce lieu de repli, hors du langage imposé par la modernité scientifique.

L'écrivain moderne se signale pour s'être saisi le premier de ce savoir sur une relativité généralisée qu'il diffuse par le nouvel ordre du langage qu'il invente.

Cette possibilité de produire, d'inventer le S_1 qui le représente dans l'ordre du discours revient à se situer dans l'exception, à ne pas se compter pour « Un » (représenté par un signifiant pour un autre signifiant). Au signifiant reçu de l'Autre, le sujet de la modernité peut - c'est une possibilité, pas une règle - préférer substituer celui qu'il s'invente.

On indiquera que ce n'est bien entendu pas sans conséquences cliniques si

---

[131] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003*, inédit, leçon du 5 mars 2003

aucun symptôme « de remplacement » ne vient aménager le lien du sujet au réel. Car alors, c'est la psychose. Comme un cosmonaute désarrimé de son vaisseau, le sujet sans S_1 peut en effet se perdre dans l'immensité du langage.

Mais si au S_1 qui l'assignait à une place, le sujet peut substituer un objet ou un autre signifiant, alors s'ouvre le champ des possibles. En ce sens, les poètes n'ont pas d'autre biographie que leur œuvre. Lacan nous en avertit dans un texte déjà partiellement cité :

> [Pour analyser l'œuvre du poète] « aucun doute sur le fait que son abord exige une méthode accordée à sa nature » [Mais ce n'est pas la biographie de l'auteur qui donne la clef de l'œuvre] : seule importe en effet une vérité qui tient à ce que dans son dévoilement le message condense. [...] le fait de l'opération poétique doit plutôt nous arrêter à ce trait qu'on oublie en toute vérité, c'est qu'elle s'avère dans une structure de fiction ».[132]

L'œuvre dès lors met au premier plan la vérité comme ayant structure de fiction. Selon la logique de la vérité menteuse dégagée par Lacan, l'œuvre avec sa structure de fiction ment et, ce faisant, utilise la seule voie possible pour transmettre une vérité sur l'auteur, c'est-à-dire dire la vérité sur l'objet, « une vérité qui tient à ce que dans son dévoilement le message condense ». Dans l'opération de substitution métaphorique, le sujet est éclipsé, l'objet apparaît. A la place où il se tenait, apparaît son œuvre. A la place de son être (mortel), il fait ex-sister un objet singulier.

En ce sens (production d'un S_1 avec chute d'un objet comme reste), la démarche artistique peut nous semble-t-il être située comme une véritable modalité de construction du fantasme, et d'une possible traversée du fantasme comparable à celle qui s'effectue en fin d'analyse, par laquelle s'isole un objet pulsionnel particulier.

De cette véritable mutation subjective, certains poètes - ceux qu'on pourrait dire « voyants » - ont rendu compte. Pessoa est l'un d'entre eux, comme nous le verrons un peu plus loin.

---

[132] Jacques Lacan, « Jeunesse de Gide », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, pp. 741-742

D - Ecrire à partir d’un point de réel, métonymie et manque

La métonymie permet l’élision

La métaphore menait à l’être. Apprécions tout aussi attentivement l’indication selon laquelle le désir soit métonymique. Le désir a structure de métonymie, nous dit Lacan, il court sous le langage, « comme un furet » impossible à attraper. Et, de structure, le désir est relié au manque. La structure métonymique permet l’élision par quoi le signifiant installe le manque de l’être dans la relation d’objet, en se servant de la valeur de renvoi de la signification pour l’investir du désir - le désir, c’est le point important, visant ce manque.

En d’autres termes, là où est présent le manque, le défaut, le vide, il y a désir possible. Et possibilité de création. Le désir qui circule sous le langage rend possible la substitution d’un signifiant à un autre. C’est en tirant les conséquences de cet ordre du langage que Lacan souligne que le signifiant lui-même introduit dans le réel le manque, la place où le manque vient s’inscrire. C’est par une opération de néantisation, d’introduction de la béance, que le signifiant opère.

Dans son dernier enseignement, lors de la séance du 9 avril 1974 du Séminaire « Les non-dupes errent »[133], Lacan donne une autre indication : le désir est toujours le désir de l’Autre comme barré. Le désir, représenté par la lettre comme cause du désir, surgit du trou dans l’Autre. De même, c’est de ce manque que surgit la parole, qu’elle soit poétique ou non.

Le poète - comme l’artiste – hante avec une certaine aisance ces parages du manque et de la castration, car ce n’est pas la question de la castration (qu’il assume)

[133] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI*, « Les non-dupes errent », op. cit. leçon du 9 avril 1974

qui le fait écrire (- phi), mais l'enjeu formel de ce qu'il a à dire : c'est le statut de la lettre qui lui importe.

D'ailleurs, Jacques-Alain Miller propose d'écrire de la façon suivante la formule de la création sur fond de castration[134] :

$$\begin{pmatrix} a \\ \square \\ -\varphi \end{pmatrix}$$

…où peut se lire que l'objet est produit à partir d'un manque. Cette écriture pour l'acte poétique met en évidence que la production de l'objet « œuvre poétique » s'effectue bien à partir du vide, c'est-à-dire de la castration, notée - phi.

De cette structure en creux, le poète fait système : inlassablement il tente de nommer cette absence. L'acte poétique, en tant qu'acte de dire, s'efforce à l'infini de nommer le lieu d'où surgit l'invention. Plusieurs fois dans son enseignement Lacan utilisera la métaphore du potier pour l'imager, à savoir que le potier façonne un pot autour du vide.

Sur ce vide permettant que s'incarnent ses créations, Fernando Pessoa nous a laissé des textes inoubliables dans *Je ne suis personne*, une anthologie récente de ses œuvres traduites en français : « Je me suis créé écho et abîme, en pensant. Je me suis multiplié en m'approfondissant. […] Pour me créer je me suis détruit ; je me suis tellement extériorisé au-dedans de moi-même, qu'à l'intérieur de moi-même je n'existe plus qu'extérieurement » [135]. Ce fragment est extrait du *Livre de l'intranquillité,* dans lequel ce thème revient comme une ronde : « je vis d'impressions qui ne m'appartiennent pas, je me dilapide en renoncements, je suis autre dans la manière dont je suis moi. Vivre, c'est être un autre »[136].

Le poète de langue allemande Rainer Maria Rilke, dans ses splendides *Lettres à*

[134] Jacques-Alain Miller, « Sept remarques sur la création », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n° 68, avril 1988, p.10
[135] Fernando Pessoa, *Je ne suis personne,* Christian Bourgeois, 2003, p.32
[136] Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois, 1999, p.125

un jeune poète encourage le jeune Franz Kappus, qui désespère de recevoir une formation militaire quand son inclination le porte à embrasser l'art poétique. Réunie en recueil, cette correspondance nous livre une profonde méditation sur son art et l'accomplissement intérieur du sujet. Rilke y nomme « solitude » ces rivages de la création : « […] tout ce qui, un jour peut-être, sera possible au plus grand nombre, le solitaire peut dès maintenant le préparer et le bâtir, de ses mains […] Aimez donc, cher Monsieur, votre solitude, et portez la douleur qu'elle vous cause avec une plainte de belle sonorité. Vos proches, dites-vous, sont lointains ; c'est qu'autour de vous, du vaste se forme. Et si le proche vous est lointain, alors le vaste, pour vous, atteint déjà aux étoiles, est immense : réjouissez-vous de votre croissance, en laquelle vous ne pouvez vous faire accompagner par personne, et soyez bon pour ceux qui restent en arrière ; en leur présence soyez sûr et calme, ne les torturez pas de vos doutes, ne les effrayez pas de votre assurance ni de votre joie, qu'ils ne sauraient comprendre […] Votre solitude , au cœur même de conditions tout étrangères, sera votre appui, votre foyer, et c'est à partir d'elle que vous trouverez tous vos chemins. »[137]

Dans « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », Séminaire dans lequel malgré le démenti du titre en forme de *Witz*, il se disait n'être pas « pohâtassé », Lacan évoque le langage de la poésie comme une « astuce » permettant de dire quelque chose du réel du vide, du trou.

La poésie vient en effet à la fois masquer et dévoiler ce vide :

> « Voilà. L'astuce de l'homme c'est de bourrer tout cela, je vous l'ai dit avec de la poésie qui est effet de sens, mais aussi bien effet de trou. »[138]

---

[137] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (1903), Le livre de poche, 1989

[138] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV*, « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », (1976-1977), inédit, leçon du 17 mai 1977.

Création ex nihilo

Nathalie Georges signale que dans un texte de 1933[139], Bataille définit la poésie en termes économiques, comme étant foncièrement dépense, c'est-à-dire « sacrifice » au sens de « création au moyen de la perte ».

La poésie est donc une « dépense symbolique », dépense étant à prendre au sens où le poète crée à ses dépens, dans une économie de type « la poésie ou la mort ». La ligne de partage entre poésie et mort étant l'éthique du Bien-dire.

Une fois engagé dans cette dépense, l'acte poétique permet le maintien du sujet dans le symbolique : ce faisant, le poète reste en deçà du point où s'atteint le réel pouvant mener à la mort. Mais pour chacun existe le risque d'un recouvrement du symbolique par ce réel. En côtoyant de près ces zones, le poète côtoie aussi le risque y afférent. Bataille pose cette possibilité dans le même texte, lorsqu'il assure que « la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume ».

Les poètes ont toujours signalé cette nécessité d'engager leur être dans l'acte poétique. Ainsi Fernando Pessoa, dans *Le Livre de l'intranquillité*, prêtant ses mots à Soares : « Ce n'est pas la mort que je veux, ni la vie : mais cette autre chose qui luit au fond de mon désir angoissé, comme un diamant imaginé au fond d'une caverne dans laquelle on ne peut descendre [...]. C'est le manque immense d'un dieu véritable qui est ce cadavre vide, cadavre du ciel profond et de l'âme captive. Prison infinie - et parce que tu es infinie, nulle part on ne peut te fuir ! »[140]

C'est donc pour contenir ce vide et lui donner un lieu que le poète crée l'objet « poème ». Et cette intention préside à toute création artistique. Elle est le procédé qui lui permet d'affronter le manque réel, de l'isoler et d'y constamment faire retour.

De ce point de vue, la création est un traitement du réel, elle affecte le manque.

---

[139] Georges Bataille, « La notion de dépense », *La critique sociale*, n°7, janvier 1933, réimpression Editions de la différence, Paris : 1983, cité par Nathalie Georges, « Petit exercice de lecture exposée », *Ornicar ? digital*, 12 mars 2003 et *Tabula*, bulletin de l'ACF Voie Domitienne, n°4, septembre 1999, p. 91-97

[140] Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgeois, 1999, pp. 241-242

L’objet de la poésie, un partenaire affolant, inhumain

Il y a poésie lorsque cette éthique, qui commande de dire le vide, parvient à affecter le manque, à le faire cesser. En d’autres termes, l’opération revient à poser un objet comme partenaire du manque, la poésie consiste à produire l’objet manquant.

Ce partenaire, Lacan pose dans *L’Ethique de la psychanalyse*, citant l’amour courtois, qu’il est nécessairement « affolant », « inhumain ».

> « La création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain. »[141]

Car :

> « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir [...] ».[142]

Des échos s’en entendent dans ces vers célèbres de Mallarmé :

« Aboli bibelot d’inanité sonore
Car le Maître est allé verser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le néant s’honore »[143]

Le poète contemporain Christian Prigent le profère en termes mordants, quand il écrit que l’âme s’isole comme un trou, elle est « grand trou flou partout : dégoût ! dégoût »[144], elle…

« est la came l’œuf
de vacuité
et ça meule on
plie
on vide dedans sa vie… »[145]

---

[141] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris : Seuil, 1986, p. 174
[142] Jacques Lacan, « Maurice Merleau-Ponty », *Autres écrits,* Paris : Seuil, 2001, p. 183
[143] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (1945), La Pléiade, Paris : Gallimard, rééd. 1998
[144] Christian Prigent, *L’Ame,* POL, 2000, p.10
[145]Christian Prigent, *L’Ame,* POL, 2000, p.12

Dans un article récent, Marie-Hélène Brousse note que nous disposons d'indicateurs qui nous signalent lorsque nous approchons de ce réel de l'objet : « Parmi ces indicateurs, citons l'angoisse, l'insupportable… Dans leur proximité le sujet s'affole, vacille, se rompt. Ce point est au-delà de ce que Freud a formulé comme le complexe d'Œdipe, et Lacan comme nom-du-père, ou signifiant-maître. »[146] Ce qu'il s'agit de ne pas savoir, d'éviter, c'est la rencontre avec un noyau de vérité, avec le réel de la jouissance.

L'horreur se lève quand est approché ce réel de l'objet inhumain qui vient faire bouchon pour masquer la Chose, le vide. « La Chose se situera donc entre le réel et le signifiant », résume François Regnault dans ses *Conférences d'esthétique lacanienne*[147]. Nommer ce point mène aux confins du langage. Lacan indique ceci dans « La science et la vérité » : « "Moi la vérité, je parle… " et la prosopopée continue. Pensez à la chose innommable qui, de pouvoir prononcer ces mots, irait à l'être du langage, pour les entendre comme ils doivent être prononcés, dans l'horreur[148] […]. »

On pense à la formule d'*Antigone* : *himeros enargès (*désir visible) citée par François Regnault comme centre de la tragédie, mirage qui indique la place du désir comme désir de rien, et nous rappelle « à nous, sujets de la science voués au service des biens, quel franchissement de la limite suppose l'expérience de notre désir »[149].

Sade savait quelque chose de cette horreur de la révélation. C'est ce qu'il nous a amené sous l'apostrophe de « Français, encore un effort pour être révolutionnaires ». Il entendait par là qu'être révolutionnaire, c'était mettre la pulsion au poste de commandement, à la place du signifiant-maître (ce qui est une des lectures possibles du Discours de l'analyste, avec *a* aux commandes). Il allait jusqu'à imaginer une société tout entière fondée sur la promotion de la pulsion. Projet qui rencontre un impossible de

---

[146] Marie-Hélène Brousse, « Que soigne la psychanalyse ? », *La Cause freudienne,* n° 57, juin 2004, p.58
[147] François Regnault, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Agalma, Paris : Seuil 1997, p.14
[148] Jacques Lacan, « La science et la vérité », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966,p. 866
[149] *Conférences d'esthétique lacanienne,* ibid, pp.92-93

structure : Freud a bien mis en évidence, en effet, que toute forme d'organisation sociale se fonde du renoncement aux pulsions. La pulsion au poste de commande promeut le un-par-un, et ne saurait faire collectivité.

Dans son Séminaire, J.A Miller, non sans ironie, posait que « l'effort de poésie, c'est tout ce qu'il nous reste quand "Encore un effort pour être révolutionnaires" a été retiré de l'affiche. »[150]

Le poète de la modernité se fraye une voie vers la pulsion en rejetant normes esthétiques et morales et, ce faisant, modifie les frontières du non-dit, inscrit quelque chose d'un impossible à dire - ce qui produit un effet de rétroaction sur la langue. « Faire taire le silence, éventrer les rats »[151], écrivait Jabès.

Quand il y parvient, il effectue par cette opération un effet qu'on pourrait dire « de passe ». Quelque chose du réel de l'expérience parvient à se transmettre. Imre Kertesz, Prix Nobel de littérature en 2002, notamment pour son effort de rendre présent, de dire quelque chose de l'innommable de l'holocauste, parle de « blesser le lecteur, rentrer sous la peau, ne pas provoquer juste un hochement de tête ou de compassion »[152].

Jacques Lacan, en faisant de l'objet *a* le leurre qui à la fois désigne et comble le vice de structure de l'être parlant, « n'en fait pas pour autant une raison d'impuissance, mais le ressort même de l'acte et de la certitude du sujet », rappelle à ce sujet Jean-Claude Razavet dans son livre *De Freud à Lacan*[153].

---

[150] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003*, inédit, leçon du 11 juin 2003
[151] Edmond Jabès, *Je bâtis ma demeure* (1943-1957), Paris : Gallimard, 1975, p.160
[152] Imre Kertesz, conférence à la radio en novembre 2003
[153] Jean-Claude Razavet, *De Freud à Lacan, Du roc de la structure au roc de la castration*, Paris, Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2000, p.252

Il y a donc la poésie et la psychanalyse, la poésie avec la psychanalyse. « L'œuvre de Lacan marque le point où psychanalyse et poésie se sont rencontrées, non pas dans une étreinte furtive où sympathiseraient leurs épidermes, mais en mettant en évidence quelles ont partie liée de structure », notait Gérard Wajeman [154].

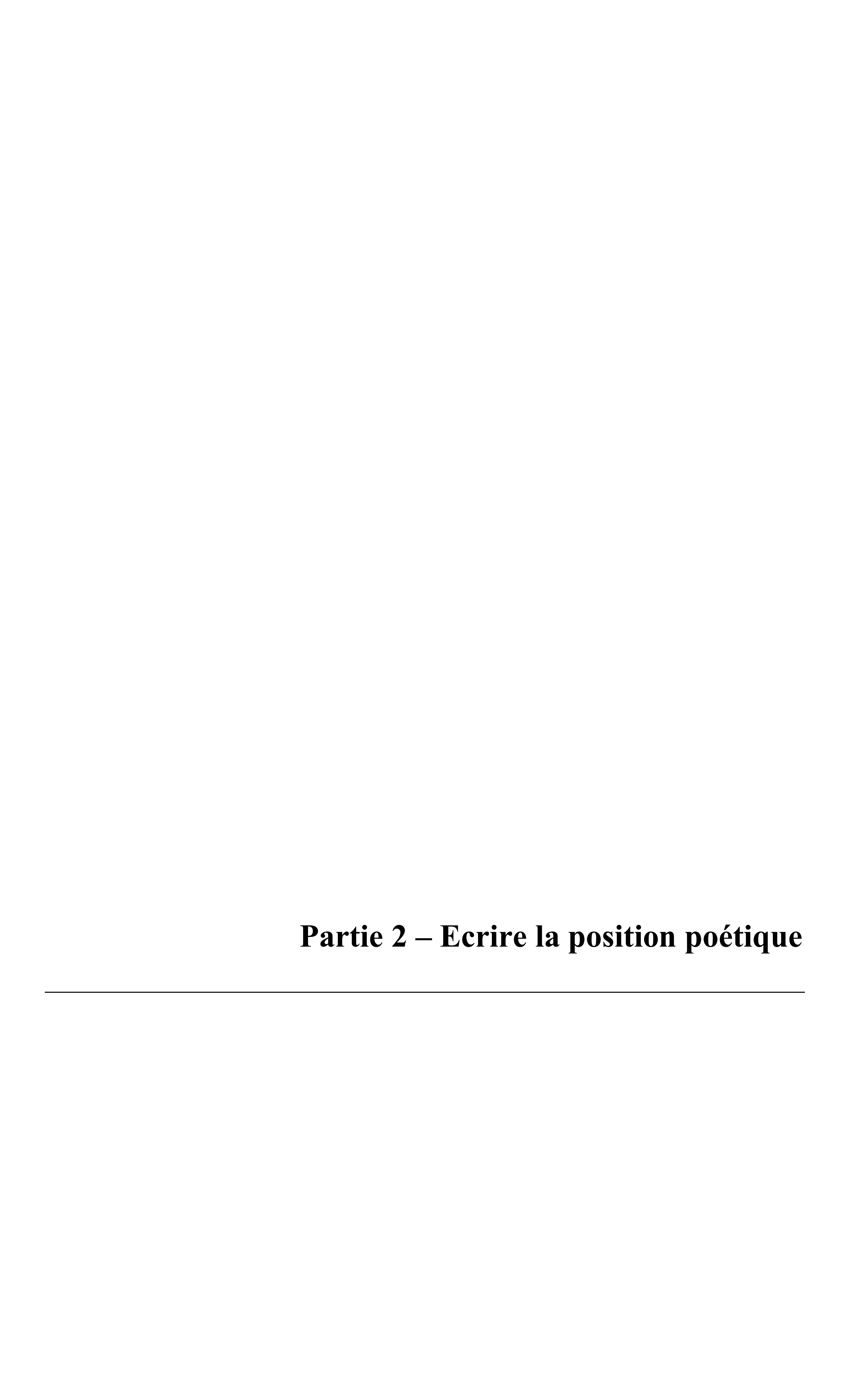
Peut-on dire à partir de propos de Lacan sur cet art que son abord de la poésie constitue une esthétique lacanienne ? Une théorie sur l'art ? Cette question, François Regnault la posait il y a quelques années dans une série de conférences reprises dans son recueil de textes sur l'esthétique lacanienne[155]. Il y répondait subtilement : « S'il y a une éthique de la psychanalyse, il n'y a pas d'esthétique de la psychanalyse. […] Mais […] il peut y avoir *de* l'esthétique lacanienne. Non pas : je construis une esthétique ou l'esthétique de Lacan, mais je fais de l'esthétique à la lacanienne. C'est-à-dire, à partir de Lacan (son enseignement, sa doctrine, comme on voudra, à condition de les considérer comme n'étant rien d'autre que de la psychanalyse), on peut trouver à s'orienter de plusieurs façons dans les questions de l'art (l'art selon Lacan) ; dans l'art d'analyser aussi bien […] »[156].

Pour François Regnault, s'il n'y a pas de système lacanien des Beaux-Arts (qui serait déjà construit, prêt pour notre usage) alors « on serait invité à imaginer là un système des Beaux-Arts lacanien et à parcourir chacun des arts pour connaître le point de vue de Lacan sur cet art »[157]. Dans un tel voyage, que nous avons entrepris sur ces indications, la poésie « se développe comme un monde », pour reprendre une expression de Hegel citée dans le même passage.

A partir de la conception lacanienne de l'art…s'orienter « dans l'art d'analyser aussi bien ». Analyser est donc un art : examinons cela à présent.

---

[154] Gérard Wajeman « Stylus », op. cit. p. 80
[155] François Regnault, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Agalma, Paris : Seuil, 1997
[156] ibid, p.19
[157] ibid.



Partie 2 – Ecrire la position poétique

A la fin de son enseignement, dans son Séminaire « Les non dupes errent », Lacan déclare le 9 avril 1974 qu'il existe une homologie entre l'œuvre d'art et « ce que nous recueillons dans l'expérience analytique » :

> [Il y a] une certaine homologie entre ce qu'on appelle œuvre de l'art et ce que nous recueillons dans l'expérience analytique [...]. De l'art, nous avons à prendre de la graine. […] A prendre de la graine pour autre chose, c'est-à-dire pour nous […] en faire ce tiers qui n'est pas encore classé, en faire ce quelque chose qui est, qui est accoté à la science » [158].

A partir des indications données par Lacan, comment comprendre la nature de cette homologie ? Peut-on dire que l'acte qui conduit le poète à jeter un pont par-dessus le « il n'y a pas » est de même nature que l'acte de l'analyste ? On peut se demander en effet pourquoi le poète, par son acte, dépassant la « jouissance Une » dont Lacan dégage le paradigme dans son dernier enseignement[159], décide de poser un dire plutôt que rien. Ce qui conduit à se demander quelle est la nature du lien social instauré par la poésie. Cheminer en compagnie des poètes permet d'appréhender ces questions en se laissant guider par leurs textes, par lesquels ils font trace de ces mystères forés par eux…

> « Tu t'en souviens Cinna, tant d'heur et tant de gloire
> Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire » (Corneille, *Cinna*, V, 1).

En partant de l'oeuvre de Fernando Pessoa, ce trajet permettra de proposer une écriture en mathèmes de l'aventure littéraire prodigieuse que nous transmet le grand poète. Ecriture qui donnera le tremplin nécessaire pour conclure par une écriture en mathème du Discours poétique.

---

[158] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI,* « Les non-dupes errent » (1973-1974), leçon du 9 avril 1974, inédit

[159] « Le non-rapport » est le sixième des paradigmes de la jouissance, amenés par Lacan, tels que Jacques-Alain Miller les a dégagés dans son cours en trois séances de mars et avril 1999. Ces séances sont reprises dans son article « Les six paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne* n°43, octobre 1999, p.24

1 - De l’angoisse à l’abîme, nommer le point de cessation

Nommer le vide

On l’a vu, l’acte poétique consiste en une opération continue de nomination du point de cessation. Ce point de cessation étant le mode d’accès au réel absolument singulier du sujet, « incommensurable »[160], écrit Marie-Hélène Brousse, donc non évaluable, il peut avoir plusieurs noms : pour Bataille, c’est la mort. Ce peut être une visée de pureté (atteindre le sens pur en arrachant les mots à leurs références pour créer un nouveau langage, hermétique à ses contemporains). Ce peut être aussi l’obscène, comme le signale Lacan dans *L'éthique de la psychanalyse,* en citant un étonnant poème d’amour courtois dans lequel le jeu sexuel le plus cru se mêle au scatologique pour accéder au statut d’un poème faisant signe du vide cruel :

> « Le jeu sexuel le plus cru peut être l'objet d'une poésie, sans que celle-ci en perde pour autant une visée sublimante. […] Ce poème, il n'y en a pas deux comme ça dans l'histoire de la poésie courtoise. [….] Cet Arnaud Daniel a composé un poème […] qui se distingue par ceci, qu'il déborde, au gré des auteurs effarouchés, les limites de la pornographie, allant jusqu'à la scatologie. [...] La femme idéalisée, la Dame, qui est dans la position de l'Autre et de l'objet [...] se trouve soudain, brutalement, à la place savamment construite par des signifiants raffinés, mettre dans sa crudité le vide d'une chose qui s'avère dans sa nudité être la chose, la sienne, celle qui se trouve au coeur d'elle-même dans son vide cruel [...] »[161].

Pour un autre poète, ce point réside dans la phonie elle-même, le poète cherchant alors à déployer « la facette multipliée de l’homophonie ». On pense à Saussure, dont on a découvert après la mort les jeux d’anagrammes, ou à Mallarmé qui dans *Crise de Vers* l’exprime en ces termes :

[160] Marie-Hélène Brousse, « Que soigne la psychanalyse ? », *La Cause freudienne,* n° 57, juin 2004, p. 59
[161] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris : Seuil, 1986, p.p. 191-193

« [Le vers] rémunère le défaut des langues »[162].

Ce peut être l'absence :

> « Heureusement que nous avons le poète pour vendre la mèche : Dante, que je viens de citer, et d'autres […]. Un regard, celui de Béatrice, soit trois fois rien, un battement de paupières et le déchet exquis qui en résulte : et voilà surgi l'Autre que nous ne devons identifier qu'à sa jouissance à elle, celle que lui, Dante, ne peut satisfaire, puisque d'elle il ne peut avoir que ce regard, que cet objet [...]. »[163]

…ou l'exil, avec Celan, qui cherche ses mots « du dedans de la langue-de-mort » et explore toutes les possibilités de transformation de son code et de création dans plusieurs langues pour créer une contre-langue qui témoigne de cette absence.

Concernant Mallarmé, Jo Attié avance ceci : « tout se passe comme si l'œuvre proprement poétique [de Mallarmé] a commencé avec le projet d'écrire Hérodiade, qui va le hanter toute sa vie. […] ''Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom'', écrit le poète à son ami Eugène Lefébure. Hérodiade est élevé à la dignité du signifiant […] et de toucher au signifiant, il en résulte des conséquences incalculables pour le sujet »[164].

Pour Pessoa, comme nous l'allons montrer, c'est l'abîme de l'angoisse, une angoisse à laquelle l'écrivain donne le nom d'intranquillité.

---

[162] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, 1976, rééd. 2001, p.245
[163] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p.526
[164] Jo Attié, « Raison et Réson », *Ornicar ? digital*, publication électronique, consultable (novembre 2003) sur le site www.wapol.org

A - Pessoa, l’homme qui s’était inventé

L’invention des hétéronymes : métaphore du sujet

Le poète Portugais Fernando Pessoa (1888-1935), dans sa correspondance, s’est exprimé sur ce que - dans notre jargon analytique - nous nommerons la manière dont il s’est décollé du signifiant-maître qui le représentait, pour créer (celui) ceux qui allai(en)t ordonner son (ses) œuvre(s). Concernant Pessoa, on doit en effet parler de l’invention de plusieurs ordres de discours, et non d’un seul.

Pessoa a créé dès son enfance, à partir de l’âge de cinq ans, plusieurs « hétéronymes » (le mot est de lui, il s’oppose à homonyme), personnages imaginaires créés comme autant d’autres lui-même, et qu’il dote chacun d’un nom, d’une personnalité. Pessoa parvenu à l’âge adulte, attribue à chacun de ses hétéronymes, progressivement, une œuvre littéraire et/ou poétique propre, façonnant un style particulier à chaque auteur - et même des langues et des pays d’appartenance différents. Pessoa crée ainsi plusieurs œuvres, une par hétéronyme, tous de sa main mais aussi hétérogènes que si plusieurs auteurs les avaient réellement signés (on recense à ce jour pas moins de 72 hétéronymes). Il voit ainsi surgir en lui son double antithétique, le maître « païen » Alberto Caeiro, suivi de deux disciples : Ricardo Reis, médecin lucide et précieux, et Álvaro de Campos, puissant et pathétique, qui se dit « sensationniste ». Le modeste employé de bureau Bernardo Soares tient le journal intime de son « intranquillité », tandis que Fernando Pessoa (devenu lui-même en quelque sorte un hétéronyme parmi les autres), utilisant le portugais ou l'anglais, explore d'autres voies, de l'érotisme à l'ésotérisme, du lyrisme au mysticisme, en passant par le nationalisme.

Un an avant sa mort, dans une lettre émouvante datée du 13 janvier 1935, à son ami le poète et critique Adolfo Casais Monteiro, Pessoa raconte comment s’est

ordonnée cette création inouïe [165] :

« Un jour, je m'approchai d'une commode assez haute et, ayant pris une feuille de papier, je me mis à écrire debout, comme je le fais chaque fois que cela m'est possible. Et j'écrivis trente poèmes à la file, dans une espèce d'extase dont je ne parviens pas à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, je n'en connaîtrai jamais plus de semblable. Je commençai par le titre le Gardeur de troupeau. Et ce qui s'ensuivit fut l'apparition de quelqu'un en moi, à qui j'ai donné aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez-moi l'absurdité de l'expression : c'est mon maître qui est apparu en moi… Alberto Caeiro à peine né, je m'employai aussitôt (de façon instinctive et subconsciente) à lui trouver des disciples. J'ai arraché Ricardo Reis, encore latent à son faux paganisme, je lui trouvai un nom et l'ajustai à lui-même, car à ce moment je le voyais déjà. Et voici que soudain, par une dérivation complètement opposée à celle dont était née Ricardo Reis, apparut impétueusement un nouvel individu. D'un seul trait, à la machine à écrire sans pause ni rature, jaillit *l'Ode triomphale* d'Alvaro Campos - l'ode avec son titre, et l'homme avec le nom qu'il porte. […] Sitôt écrits ces trente et quelques poèmes, je pris aussitôt une autre feuille de papier et j'écrivis d'affilée, là encore, les six poèmes qui constituent l'ensemble de *Pluie oblique*, de Fernando Pessoa. Immédiatement et intégralement… C'était le retour de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro à Fernando Pessoa tout seul, ou plutôt c'était la réaction de Fernando Pessoa à son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro ».

Tel est le récit de la nuit de transe durant laquelle, jeune homme, Pessoa crée ses premiers hétéronymes : la nuit du 8 mars 1914 - et qui n'est pas sans évoquer cette nuit « pleine d'enthousiasme » vécue par Descartes, à l'âge de 23 ans. Assis près d'un poêle, Descartes fait le 10 novembre 1619 trois songes dont il se réveille absolument transformé, avec la certitude d'avoir trouvé les fondements d'une « science

[165] Fernando Pessoa, *Œuvres*, Vol. VII, Christian Bourgeois, Paris, p. 155

admirable ». Il considère ces songes comme « venus d'en haut », vision fondatrice de son œuvre, qu'il passera ensuite toute sa vie à construire et écrire [166].

Comme Descartes, qui estimait ces trois songes fondateurs comme « venus d'en haut », Fernando Pessoa, lorsqu'il crée par exemple l'hétéronyme Alberto Caeiro, est éclipsé en tant que sujet. Ce qui confirme la théorie lacanienne du sujet : le surgissement de l'Autre se fait dans l'intimité même du sujet, à l'intérieur de lui, en exclusion interne, dans ce Lieu que Lacan qualifie d'extime[167].

Roman Jakobson a livré une étude linguistique détaillée[168] des hétéronymes créés par Pessoa, qui éclaire le mode de nomination des hétéronymes mais laisse dans l'ombre quelle est la nature de l'acte créateur de Pessoa, acte d'autant plus étrange que c'est après la mort de Pessoa que la plupart de ses textes ont été retrouvés, dans une malle fermée chez lui, « La malle des inédits », dans laquelle ont été recensés plus de 27 000 textes, toujours en cours de publication près de soixante ans après sa disparition. De son vivant, Pessoa n'a publié qu'une infime partie de son œuvre : une centaine de poèmes dispersés dans des revues, et quatre plaquettes de vers, dont le célèbre *Message,* publié en Portugais[169].

En cette nuit de 1914, le sujet Pessoa change de statut. Il existe donc un Pessoa avant et un autre Pessoa après la création des hétéronymes. C'est à proprement parler une mutation subjective, le sujet devient autre à lui-même. Au point qu'on peut dire que le sujet Pessoa est devenu un hétéronyme parmi d'autres

Dans une conférence récente[170], Paulo Siqueira proposait de mettre en mathèmes

---

[166] Sur ce sujet, je renvoie à la biographie de Descartes par Adrien Baillet, *La Vie de Monsieur Descartes* (1691), La Table Ronde, 1992

[167] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », p.515, et « La métaphore du sujet », p.890, *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966

[168] Roman Jakobson, « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », *Questions de Poétique,* Paris : Seuil, 1973, p. 465

[169] Fernando Pessoa, *Message,* José Corti, 1998

[170] Paulo Siqueira, « Pessoa, un et multiple ou l'inventeur des poètes aux noms multiples », conférence au *Seminario Latino*, le 12 juin 2003, inédite, reprenant des éléments publiés (en édition bilingue) sous le titre « Pessoa, seul et multiple », *Nunctus, Courrier de l'EEP-Développement,* Pessoa, hors série, juin 2001, p.29-44

cette opération par laquelle Fernando Pessoa s'engendre comme écrivain, et d'écrire la substitution métaphorique qui barre et efface Fernando Pessoa pour inscrire à sa place, par exemple, Alberto Caeiro.

A partir du mathème de la métaphore que Lacan nous a légué, l'opération s'écrit de la manière suivante :

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S'}{s} \quad \text{ou} \quad S\left(\frac{1}{s}\right) \quad \text{ou encore} \quad S\,(+)\,s \qquad \text{où} \quad \begin{array}{l} S = \text{Caeiro} \\ S' = \text{Pessoa} \end{array}$$

Si l'on suit l'indication de Lacan dans son texte sur l'instance de la lettre selon laquelle « le symptôme est métaphore », on peut déduire ici que la création des hétéronymes est le symptôme littéraire de Pessoa, dans le sens qu'indique Lacan dans « Joyce le symptôme », de « symptôme littéraire enfin venu à consomption » [171]. Ce mot de consomption est éclairé par Jacques-Alain Miller : « tout ce qu'on peut dire, c'est que Joyce était certainement bien incapable d'une analyse bien que ça ait tenté Lacan. Il nous démontre, au contraire, dans son incarnation du symptôme, ce qui rend l'analyse impuissante, voire impossible si ce quelle exige [l'analyse], c'est ce que Lacan a baptisé la *scabeau-stration*, la castration de l'escabeau [...] » [172]. Sur un plan clinique, on peut avancer qu'à la fin de sa vie, avec *Finnegan's Wake,* Joyce n'est plus très loin de la psychose, la solution symptomatique semble se dénouer, se relâcher quelque peu.

Chez Pessoa le symptôme littéraire n'est pas venu « à consomption », mais joue sa fonction de nouage avec la plus grande aisance et souplesse. Pessoa procède en choisissant pour chaque hétéronyme un signifiant-maître, qui ordonne le discours de

---

[171] Jacques Lacan « Joyce le symptôme », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 570. Nous prenons la liberté de choisir le mot « consomption » là où est inscrit « concomption » dans le texte paru au *Seuil*, d'autres transcriptions inédites ayant fait le même choix. Consomption indique ici un dépérissement du symptôme de Joyce en faveur de l'instauration de ce que Lacan appelle son sinthome, moment par lequel Joyce écrit *Finnegan's Wake*, œuvre qu'il met en fonction d'être son « escabeau » pour l'immortalité.
[172] Jacques-Alain Miller, « Ce qui fait insigne », *Séminaire de l'année 1986-1987,* Département de psychanalyse de Paris VIII, inédit, leçon du 24 juin 1987

chacune de ses créatures. Cette pluralisation fait véritablement de son œuvre une météorite, l'opération de pulvérisation étant de même importance que celle d'un James Joyce, dont Lacan dit qu'elle « laisse toute la littérature sur le flan », la réveille, et « coupe le souffle du rêve »[173].

L'intranquillité comme accès au réel : métonymie

Voyons à présent comment Pessoa s'exprime sur la structure métonymique, c'est-à-dire sur son rapport au manque réel. Dans « La malle aux inédits », a été trouvé et publié récemment (1982), près de 50 ans après la mort de Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité* [174] évoqué plus haut. Il est signé d'un personnage jusqu'alors inconnu, Bernardo Soares, que Pessoa définit comme un autre lui-même, ou plus précisément, un autre lui-même mais affecté d'un « moins ». Soares est décrit comme une personnalité qui serait la sienne, mais mutilée de quelque chose. Pessoa signale que cette ressemblance donne au personnage de Bernardo Soares un statut différent dans la série des hétéronymes, car Soares est défini par soustraction. Pour Paulo Siqueira, Soares se présente comme la métonymie de Pessoa.

Suivant les indications de Lacan dans son texte sur l'instance de la lettre, nous posons l'hypothèse que Soares est le personnage qui livre à la postérité la lettre du symptôme littéraire de Pessoa, et donc le chiffre de son rapport au réel.

Reprenons le mathème de la métonymie de « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud »[175] :

$$f(S \ldots S')S \cong S(-)s$$

On obtient, selon l'écriture que propose Paulo Siqueira pour l'hétéronyme Soares, qui met en congruence l'auteur et son personnage inventé :

---

[173] Jacques Lacan « Joyce le symptôme », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 570

[174] Fernando Pessoa, *Œuvres*, vol I, « Le livre de l'intranquillité », Christian Bourgeois

[175] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 515

f (Pessoa…Soares) Pessoa ≅ Soares (-) s

Avec ce nouveau nom de Soares, Pessoa instaure dans le sujet un manque, instaure la métonymie comme vide de sens, se présentant comme un moins, inscrit ici avec le signe mathématique – (moins), mais qui pourrait s'écrire avec le $-\varphi$ de la castration (moins phi) comme le proposait J-A Miller en 1988.

Bernardo Soares vient donc dévoiler le manque réel de Fernando Pessoa, et ce glissement métonymique court sous le texte, donnant la tonalité du livre et cet affect d'« intranquillité » que Paulo Siqueira propose de traduire plutôt par « angoisse » : en portugais *desassossego*. Ce terme n'a pas de correspondance en français, aussi les traducteurs ont-ils emprunté *intranquillité* à l'œuvre d'Henri Michaux. L'angoisse, le seul affect qui ne trompe pas, selon Lacan, et qui signale la proximité de l'objet[176] - et donc, derrière l'objet, la proximité du réel. Avec son signal d'angoisse, d'intranquillité, la structure métonymique renvoie au manque réel, d'où surgit Soares/Pessoa.

Le nihilisme de Pessoa apparaît dans ce qui est peut-être devenu le plus célèbre poème de la littérature portugaise de notre temps (attribué par Pessoa à l'hétéronyme Campos) :

BUREAU DE TABAC

« Je ne suis rien.
Je ne serai jamais rien.
Je ne peux vouloir être que rien.
Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde… »[177]

On sera frappé de se souvenir que le patronyme de Pessoa signifie justement, en portugais, « personne » (au sens de « en personne »), ce qui fait écho au texte « Je ne

[176] …ou plus exactement, qui signale le manque du manque d'objet
[177] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.208

suis personne »[178] - qui donne son titre à une anthologie par laquelle peut se prendre un aperçu de l'ampleur de l'œuvre poétique restée de son vivant enfouie dans la fameuse malle : « Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte, en un éclair, que je ne suis personne, absolument personne. Quand cet éclair a brillé, là où je croyais que se trouvait une ville s'étendait une plaine déserte ; et la lumière sinistre qui m'a montré à moi-même ne m'a révélé nul ciel s'étendant au-dessus. […] Je suis les faubourgs d'une ville qui n'existe pas, le commentaire prolixe d'un livre que nul n'a écrit. Je ne suis personne, personne. »

En d'autres termes, ici, le supposé-savoir c'est l'écrivain.

Pessoa, au fond, met en lumière (*illumine* pourrait-on dire en pensant à Rimbaud) ce que Lacan dira : le fait que le sujet est personne, que jamais il ne pourra être véritablement nommé, si ce n'est dans son manque-à-être… représenté par un symptôme qui ne cessera de s'écrire tout au long de la vie.

---

2 - Une homologie de structure entre poésie et psychanalyse

A - Quel mathème pour le discours poétique ?

Une homologie au sens mathématique

Effectuons une lecture à la lettre de ce que dit Lacan : il existe « une certaine homologie entre ce qu'on appelle œuvre de l'art et ce que nous recueillons dans

[178] Fernando Pessoa, *Je ne suis personne*, Christian Bourgeois, 2003, p. 31

l'expérience analytique »[179]. En mathématiques une figure est homologue d'une autre (du grec *homo,* et de *logos*, au sens proportion, relation) lorsqu'elle lui correspond dans une certaine relation, tout en en étant distincte. Ce rapport peut être de symétrie, par exemple. Il y a deux sortes d'homologies : soit un élément correspond à un autre par une certaine relation (par exemple une symétrie orthogonale), soit deux éléments se correspondent dans une relation (par exemple vectorielle). Contrairement à ce qui se passe avec l'homothétie (où deux éléments sont semblables et semblablement placés par rapport à un point), on est donc placé avec l'homologie devant deux éléments distincts qu'une relation unit[180].

De ce qui précède, peut-on tirer la conclusion que poète et psychanalyste occupent dans le discours des places homologues ? Peut-on aller jusqu'à soutenir qu'on puisse écrire la position occupée par le poète avec le schéma du Discours analytique tel que Lacan nous en a donné le mathème ?

Nous le pensons. Et nous avancerons effectivement cette écriture, à quelques conditions que nous allons examiner. Certains auteurs se sont approchés de la même idée, sans conclure en mathèmes. Ainsi Rachel Fajersztajn, dans un numéro de *Quarto* consacré à la création, se penchant sur le texte de Lacan consacré à Marguerite Duras, note que cette dernière est, par son acte, en position d'offrir son œuvre comme semblant de *a* au lecteur, tout comme l'analyste. La différence, note l'auteur, vient de ce que l'objet littéraire « prêté au fantasme de l'autre est un objet médiateur, détaché d'elle, et non sa présence » [181]. Elle se demande si le désir du créateur ne serait pas le même que celui de l'analyste. Dans une autre revue, « Qu'est-ce qu'un poème et qu'en pense la philosophie ? », Alain Badiou penche aussi en ce sens, déclarant noués le poème et le

---

[179] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI*, « Les non-dupes errent », op. cit, leçon du 9 avril 1974
[180] Stella Baruk, *Dictionnaire de mathématiques élémentaires*, Paris : Seuil, 1992
[181] Rachel Fajersztajn, « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne », *Quarto*, n°40/41, Psychanalyse et création, octobre 1990, p. 43

mathème, par l'opération de vérité qui les lie[182].

Dans le même numéro de *Quarto* cité plus haut, Guy Trobas note, à propos de la sublimation, sans le ''mathémiser'', que « la création pousse en quelque sorte l'Autre au transfert et en démontre par là l'incomplétude. En un certain sens, au point où le sujet « sublimant » crée, il destitue le sujet supposé ''savoir'', il n'est pas névrosé »[183].

Nous proposerons donc l'écriture qui nous semble tirer toutes les conséquences de l'approche lacanienne de la poésie. Et notamment du fait que « l'artiste toujours le précède et […] lui fraye la voie ».

Ecrire la position poétique avec le Discours de l'analyste

Dans sa conférence au *Seminario Latino* déjà citée, Jo Attié pose un premier jalon en écrivant la position poétique au moyen du mathème (S barré) flèche (petit a) :

$\$ \rightarrow a$

pour souligner la différence avec l'écriture du fantasme dans lequel est pris le névrosé et dont la formule s'écrit (S barré) poinçon (petit a) :

$\$ <> a$

Le névrosé, fixé à son fantasme et à une jouissance obscure, est divisé et angoissé par le signifiant. Le poète lui peut élaborer son fantasme, remanier son symptôme, et produire des objets poétiques.

Nous proposons pour notre part d'inverser cette relation, pour écrire :

$a \rightarrow \$$

mathème par lequel s'exprime que le poète (l'artiste) est créé par son œuvre, bien plus que le contraire.

---

[182] Alain Badiou, « Qu'est-ce qu'un poème et qu'en pense la philosophie ? », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, p.39

[183] Guy Trobas, « Psychose et sublimation », *Quarto*, n°40-41, Psychanalyse et création, octobre 1990, p.16

Cette écriture, nous proposons de la compléter par l'étage du bas du Discours de l'analyste, soit :

$$\begin{array}{ccc} a & \rightarrow & \not{S} \\ \square & & \square \\ \mathbf{S_2} & \leftarrow & \mathbf{(S_1)} \end{array}$$

…étage par lequel se manifeste que lorsqu'il écrit, le poète ne sait pas ce qu'il dit. Le savoir est en place de vérité, mais étant placé sous la barre, se trouve en place de vérité cachée. La flèche de droite à gauche installe le savoir inconscient du côté d'une supposition, savoir qui déchoit au moment de sa réalisation, de son « hystorisation », quand est mis à nu le *petit a*, l'agalma, la cause du désir, qui faisait le support de cette croyance.

Examinons à présent point par point les indications de Lacan qui permettent d'aboutir à cette écriture :

- d'abord, le discours poétique n'est pas le Discours du maître puisqu'il n'est pas le discours de l'inconscient.

Reprenons le schéma des quatre discours[184] :

[184] Tableau extrait de Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.21

Discours du Maître

impossibilité

$$\frac{S_1}{\not S} \longrightarrow \frac{S_2}{a}$$

Discours de l'Université

$$\frac{S_2}{S_1} \longrightarrow \frac{a}{\not S}$$

impuissance

— s'éclaire par régression du :

— s'éclaire de son « progrès » dans le :

Discours de l'Hystérique

$$\frac{\not S}{a} \longrightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

impuissance.

Discours de l'Analyste

impossibilité

$$\frac{a}{S_2} \longrightarrow \frac{\not S}{S_1}$$

Les places sont celles de :

$$\frac{\text{l'agent}}{\text{la vérité}} \qquad \frac{\text{l'autre}}{\text{la production}}$$

Les termes sont :

S_1, le signifiant maître
S_2, le savoir
$\not S$, le sujet
a, le plus-de-jouir

L'opération de Lacan sur Freud, dans une sorte de reprise du projet freudien à l'envers, c'est de dire qu'il y a l'inconscient d'une part (où règne le discours du maître, du signifiant-maître), et d'autre part il y a la psychanalyse. Soit deux discours distincts. Nous l'avons vu que l'acte poétique ne se situe pas du côté du discours de l'inconscient puisqu'il suppose un dégagement hors de l'emprise du signifiant-maître.

J.A Miller rappelle que Lacan dit cela à propos de James Joyce : son art est désabonné de l'inconscient[185].

On est donc assez loin chez Lacan de la conception freudienne de l'art, qui situe l'art du côté de l'hystérie, ainsi que le rappelle Lacan dans le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse* : « Ainsi je vous ai rapporté un jour une formule très courte, qui rapproche les mécanismes respectifs de l'hystérie, de la névrose obsessionnelle et de la paranoïa, de trois termes de sublimation, l'art, la religion et la science »[186]. On l'a vu, Lacan réfère la fonction de la sublimation à l'objet, comportant dans son ombre, la Chose, représentée par un vide.

---

[185] Jacques-Alain Miller, « Sept remarques sur la création », *La Lettre Mensuelle de l'Ecole de la Cause freudienne*, n° 68, avril 1988, p.9

[186] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris : Seuil, 1986, pp. 154-155

- <u>Le discours du poète comme celui de l’analysant suppose qu’ait été mis entre parenthèses le S_1 - que le S_1 ne commande plus</u>

Jacques-Alain Miller dans son cours « Un effort de poésie » indique le 11 juin 2003[187] que parler clair suppose qu’on livre le signifiant-maître qui ordonne son propos. Notant que Lacan a délibérément et savamment entretenu le « pouvoir d’illecture » de son œuvre, il montre que c’est par la mise entre parenthèses du S_1 qui ordonne son discours que Lacan parvient à obtenir le résultat que « si nous continuons d’en parler, c’est que nous restons suspendus ».

Il poursuit : « C’est bien […] par la mise entre parenthèses du S_1, du signifiant-maître que se définit le discours analytique, c’est un discours qui a pour fonction de faire s’ordonner la parole de l’analysant », de lui faire produire son propre S_1. Ce qui suppose que, dans le discours analytique, le S_1 soit d’entrée de jeu mis entre parenthèses. Dans le discours analytique comme dans la poésie contemporaine (on l’a vu, avant le milieu du XIXème siècle, le langage n’offrait pas cette possibilité), l’association libre suppose « que soit mis entre parenthèses ce signifiant Un comme foncteur de lisibilité »…

…ce que je propose d’écrire :

$a \rightarrow \$$

□ □

S_2 x

où x représente le (S_1) à produire.

Celui qui s’occupe de poésie parvient, sans l’analyse, à produire et assumer le S_1, reçu de l’Autre, qui ordonnait son discours. Ce faisant, tout comme le psychanalyste, il

187 Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l’année 2002-2003,* Département de psychanalyse de Paris VIII, inédit, leçon du 11 juin 2003

accède à une position où il peut manier l'équivoque et faire jaillir la signification comme d'un éventail soudain ouvert un essaim d'abeilles (l'équivoque S_1/essaim est de Lacan). Il laisse à son lecteur le soin d'ordonner ce jaillissement à son entière guise (c'est-à-dire là où le S_1 du lecteur, qui organise sa propre chaîne signifiante, le mènera). En d'autres termes, il laisse à son lecteur la tâche de produire le S_1 qui viendra ordonner le savoir caché (S_2) transmis par le poème. Exercice toujours périlleux du poète, car personne ne veut d'un signifiant nouveau : personne n'en veut parce qu'il est nouveau, il est donc nul et non avenu pour tout autre sujet si personne ne fait écho au dit du poète.

- <u>Troisième point : poésie et psychanalyse touchent le réel par les vérités « indomptables », qui ne peuvent que se mi-dire</u>

Cette construction implique que contrairement à ce qu'en avait avancé Freud, ce n'est pas en raison d'une censure que la vérité ne peut se dire en clair, mais « qu'il est de la nature de la vérité de se proférer entre les lignes », de s'exprimer entre les lignes sous une forme métonymique. La censure n'y est pour rien, ni l'interdit (la poésie comme la psychanalyse se passe de l'interdit). C'est un fait de structure, qui remplace un interdit par un impossible : la vérité poétique comme la vérité analytique ne peut que se mi-dire parce qu'elle a un rapport au réel. Et « le réel, c'est l'impossible ». Le mi-dire de la vérité, « ce n'est pas un truc, un artifice de l'analyste comme on peut s'imaginer […] : ça relève de la technique de l'interprétation », ajoute J.A Miller.

Le psychanalyste a affaire, nous dit Lacan dans la leçon citée plus haut du Séminaire « Les non-dupent errent », à des « vérités indomptables », gisant en un lieu où s'est replié le langage, lieu dont le bord est dessiné par la science, comme Foucault l'a montré dans *Les mots et les choses*. La création poétique introduit dans le réel de

nouveaux trous, selon l'heureuse formulation de Guy Trobas[188].

- Relève aussi de cette homologie le fait que le poète comme le psychanalyste ex-siste à son œuvre

Dans l'opération de substitution métaphorique par laquelle un sujet advient comme poète, l'être du sujet est éclipsé. Une mutation subjective s'opère : à la place où il se tenait, apparaît sa création. L'œuvre comme objet est cause. C'est l'œuvre qui le fait advenir comme poète[189].

C'est ce qu'écrit à l'étage haut du mathème la relation :

$a \rightarrow \barS$

Pour qu'un analysant un jour occupe la place d'analyste, il doit dans sa cure faire advenir cet objet, parvenir à l'isoler, puis, ayant opéré un franchissement, décider de « s'effacer » en tant que sujet dans l'opération analytique et accepter de devenir pour l'autre un signifiant quelconque, ex-sistant en cette « place de personne », afin qu'à cette place, un jour, un autre analysant puisse à son tour basculer.

Le poète substitue au signifiant-maître qui le pétrifiait un symptôme littéraire dont il joue. Jacques-Alain Miller nous le dit en ces termes dans *Le Symptôme charlatan* : - « alors que le sujet souffre du symptôme, l'artiste sait, de la réponse symptomatique du réel, faire un jeu. »[190]

Malgré les divergences théoriques qui l'opposent par ailleurs à J-A Miller, Catherine Millot partage son opinion sur ce point. Ainsi, dans *La vocation de l'écrivain* : « l'acte d'écrire, d'en "rajouter" du côté de la lettre, peut en venir à prendre

---

188 Guy Trobas, « Psychose et sublimation », *Quarto*, n°40-41, Psychanalyse et création, octobre 1990, p.119

189 Dans le discours analytique, on pourrait avancer l'idée que ce qui est créé, ce qui est l'œuvre de l'analyste, c'est d'amener l'analysant à produire son S_1, à isoler l'objet pulsionnel cause de son désir, point où le passage à l'analyste peut advenir. L'analyste « inexiste » pour que l'analysant, comme œuvre advienne puisse basculer à sa place…dans une (in)ex-sistence ayant à son tour structure de vide, etc.

190 Jacques-Alain Miller, *Le symptôme charlatan*, Textes réunis par la Fondation du Champ Freudien, Paris : Seuil, coll. Champ Freudien, 1998, p.51

la place du symptôme, devenu caduc de s'écrire enfin autrement, tandis que cesse de ne pas s'écrire ce qui en faisait l'insistance, à savoir la jouissance qui y était prise »[191].

C'est en ce point qu'il convient de se souvenir qu'en mathématiques, homologie n'est pas identité. Ce qui précède permet de s'apercevoir que si l'homologie de structure est vérifiée, l'usage qui est fait du Discours de l'analyste n'est pas le même. En effet, le poète *joue*, nous rappelle J.A Miller. Et ajouterons-nous, non seulement il *joue* mais il *jouit*.

Le psychanalyste, lui, d'avoir quitté la position d'analysant, quand il opère comme analyste, ne jouit pas.

B - Jouissance *or* not jouissance

Faire jeu là où l'analyste fait usage

La nuance est de taille. Elle amène à situer le poète au point où s'effectue la passe et à souligner que de la structure du discours analytique, le poète fait jeu, tandis que l'analyste fait de ce discours un instrument pour amener d'autres sujets à la même expérience. Ce qui s'articule avec la découverte de Freud pour qui sublimation et psychanalyse sont deux destins possibles de la pulsion.

En 1972, Lacan l'exprime ainsi dans un passage où lui-même fait abondamment jeu de l'équivoque du langage :

---

[191] Catherine Millot. *La vocation de l'écrivain*. Paris : Gallimard. 1991. p.10

> « [Les signifiants] ce sont eux qui nous jouent. Sauf à ce que les poètes en fassent calcul et que le psychanalyste s'en serve là où il convient ».[192]

Il le redit autrement dans « Le séminaire sur *La Lettre volée* », reprenant l'évocation du « dé » qui parcourt tous les *Ecrits* : « […] la passion du joueur n'est autre que cette question posée au signifiant, que figure l'*automaton* du hasard. "Qu'es-tu, figure du dé que je retourne dans la rencontre (*tuchè*) avec ma fortune ? Rien, sinon cette présence de la mort qui fait de la vie humaine ce sursis obtenu de matin en matin au nom des significations, et dont ton signe est la houlette" […] ».[193]

Pour le poète, le signifiant, le sens fait fonction de bord. L'écriture est un traitement du réel, elle fait halte à la jouissance, la condense. Mais elle ne l'annule pas. Le poète en joue : pour que le jeu se poursuive, le poète ne saurait nommer l'objet de son désir, il tourne autour par une infinité de mots. Lacan le signale :

> « [...] On voit bien dans la poésie combien le rapport poétique au désir s'accommode mal, si on peut dire, de la peinture de son objet. Je dirais qu'à cet égard la poésie figurative - j'évoque presque les roses et les lys de la beauté - a toujours quelque chose qui n'exprime que le désir dans le registre d'une singulière froideur ; que par contre la loi […] de ce problème de l'évocation du désir, c'est curieusement dans une poésie qui se présente comme la poésie que l'on appelle métaphysique, […] [où se constate] dans quelle direction s'élabore poétiquement sur le plan lyrique tout au moins, l'abord poétique du désir quand il est recherché, visé lui-même à proprement parler. » [194]

Partout où il y a le sens, il y a le joui. Le poète désirant utilise le langage à des fins de jouissance (il récupère l'objet). A la différence du névrosé qui fait usage du langage à des fins d'identification. Et à la différence du psychanalyste : quand il est en fonction, lui ne jouit pas. Dans « Télévision », Lacan lance que la jouissance, pour lui, c'est « macache ». « Il est le rebut de la jouissance »[195].

---

[192] Jacques Lacan, « L'étourdit », *Autres Ecrits,* Paris : Seuil, 2001, p. 491
[193] Jacques Lacan, « Le séminaire sur ''La Lettre Volée'' », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.39
[194] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VI*, « Le désir et son interprétation » (1958-1959), inédit, leçon du 20 novembre 1957
[195] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 520

Dans son séminaire de 1967, *« L'acte psychanalytique »* Lacan situe l'acte analytique du côté de l'acte poétique. « Non pas que l'analyste y soit identifié à la figure du poète. C'est l'acte, et seulement l'acte en tant qu'il peut produire des effets de corps, qui intéresse Lacan dans cette métaphore », notait Valentine Dechambre dans une intervention sur la poésie[196].

Cependant, J-A Miller ne prenait pas tant de précautions pour réveiller ses auditeurs en 2002 avec cette harangue : « La question est de savoir ce qu'il est arrivé, dans la psychanalyse, à l'oraculaire, au ton, au mode de dire oraculaire. […] L'interprétation […] c'est un mode de dire. Et c'est un mode de dire qui est caractérisé par sa gratuité, son essence ludique, qui suppose de ramener le langage, qui est une régulation, vers les jeux possibles dans la langue. Alors le modèle, en effet, c'est le mot d'esprit, c'est le *Witz,* le *Witz* dont Lacan dit qu'il permet de passer la porte au-delà de laquelle il n'y a plus rien à trouver. C'est-à-dire qui, en effet, révèle une perte de l'objet. […] La question [est] de savoir ce qu'il s'agit de faire pour ranimer en elle […] le feu de la langue poétique. »[197]

Homologie n'est pas identité

Qu'homologie se soit pas identité vaut donc dans les deux sens de la relation.

L'écriture avec le discours analytique de la position poétique traduit une relation entre les deux discours, particulièrement lorsqu'on garde présent à l'esprit que, contrairement aux autres discours, le discours analytique est un discours qui comporte une place vide (S_1, qui est à produire)[198].

Son écriture dynamique, qui inscrit le *work in progress*, permet de situer que

[196] Valentine Dechambre, *Séance courte et poésie,* conférence inédite, prononcée à Clermont-Ferrand au printemps 2003
[197] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003*, inédit, leçon du 13 novembre 2002
[198] C'est bien d'ailleurs en raison de ce vide qu'il est souvent combattu, contesté, parfois honni et que régulièrement surgissent dans l'histoire de la psychanalyse des tentatives de mise en coupe réglée. Le vide inquiète, produit l'angoisse.

l'acte poétique se fait *ex nihilo* à partir de ce vide, à la suite de ces sortes de passes « sauvages » par lesquelles s'obtient un résultat homologue à ce qui se produit lors du passage à l'analyste, mais sans analyse. Il s'agit d'un nouage. Certains artistes ne parviendront évidemment à un tel nouage qu'avec une analyse.

On ne jouit de l'inconscient « qu'à ce qu'y pleuve l'interprétation »[199], dit Lacan dans « Lituraterre ». Les poètes contemporains qui ont passionné la psychanalyse sont ceux qui, précisément, laissent à leur lecteur le soin d'interpréter ces mystérieux dires oraculaires aux confins de lalangue. En jouant de leur symptôme, ceux-là promeuvent une écriture qui n'est pas « de tribune », ni « de tribunal » et où se « jouent d'autres paroles », des paroles de force, peut-être à ce que se constitue un discours qui ne s'émette pas du semblant…[200].

---

3 - Un *nouvel amour*

A - En S ($\not{A}$), du mutisme au don de parole

Littérature d'avant-garde n'est pas *nouvel amour*

Lacan a cherché si, des incursions vers le réel, on pouvait rapporter un discours

[199] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p 18
[200] ibid., p. 18

qui ne serait pas de semblant, un discours « de force à ce que se changent nos propos », un discours qui produise quelque chose de vraiment nouveau.

> « Est-il possible du littoral de constituer un autre discours qui se caractérise de ne pas s'émettre du semblant ? Là est la question qui ne se propose que de la littérature dite d'avant-garde : et donc ne se soutient pas du semblant, mais pour autant ne prouve rien que la cassure, que seul un discours peut produire, avec effet de production. »[201]

Il signale donc qu'il pas suffisant de se situer à l'avant-garde pour « franchir le mur du discours », pour produire une cassure avec effet de production de nouveau. Cet effet de rupture, de production, s'effectue quand quelque chose de la jouissance parvient à passer au symbolique. Il est évoqué de manière particulièrement imagée dans « Lituraterre » : « Ce qui se révèle de ma vision du ruissellement, à ce qu'y domine la rature, c'est qu'à se produire d'entre les nuages, elle se conjugue à sa source, que c'est bien aux nuées qu'Aristophane me hèle de trouver ce qu'il en est du signifiant : soit le semblant, par excellence, si c'est de sa rupture qu'il en pleut, effet à ce qu'il s'en précipite, ce qui y était matière à suspension. Cette rupture qui dissout ce qui fait forme, phénomène, météore […]. Ce qui de jouissance s'évoque à ce que se rompe un semblant, voilà ce qui dans le réel se présente comme ravinement. C'est du même effet que l'écriture est dans le réel le ravinement du signifié, ce qui a plu du semblant en tant qu'il fait le signifiant.[202]

Pour qu'une littérature d'avant-garde produise un nouveau discours, un franchissement supplémentaire doit être obtenu, une position qui s'obtient par une ascèse, par la *pratique* d'une discipline : c'est ainsi que peut s'entendre la dernière phrase de « Lituraterre » :

---

[201] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 18
[202] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p.17

« Une ascèse de l'écriture ne me semble pouvoir passer qu'à rejoindre un "c'est écrit "dont s'instaurerait le rapport sexuel. »[203]

Il y a une éthique commune à la psychanalyse et à la poésie, car « ce qui préserve la psychanalyse de devenir une escroquerie, c'est que tout comme la poésie, elle s'acharne à « réveiller les ondes du réel »[204]. La poésie tout comme la psychanalyse est suspension du sens, une ascèse. C'est l'aspect nouveau que Lacan donne à la fin de son enseignement à la parole vide, qui n'a plus alors la connotation péjorative qu'elle avait auparavant. Dès lors cette éthique commande de dire, il n'y a d'éthique que du Bien-Dire.

Dire plutôt que rester muet sur ce réel. Pourquoi ?

Dans le Séminaire XX, Lacan évoque la figure du saint et celle de la femme, qu'il situe dans le même rapport au grand Autre comme barré, c'est-à-dire dans le même rapport à l'Autre Jouissance. Et il se demande pourquoi certains, les saints, qui sont dans ce rapport à S ($\not{A}$), parviennent à en dire quelque chose.

Une coalescence de *l'objet a* avec S ($\not{A}$)

Le Séminaire XX fait partie du dernier enseignement de Lacan. Dans le chapitre VII, Lacan déploie ce qu'on appelle « les formules de la sexuation ».

Il y inscrit les conséquence de « la coalescence de *a* et de S ($\not{A}$) ».

---

[203] ibid, p. 20
[204] « Editorial ». *Quarto* n° 70. Pouètes de Pouasie. Lacan et la poésie. Bruxelles : avril 2000

Tableau des formules de la sexuation

Homme	Femme
$\exists x \quad \overline{\Phi x}$	$\overline{\exists x} \quad \overline{\Phi x}$
$\forall x \quad \Phi x$	$\overline{\forall x} \quad \Phi x$

$\$$ → a

S (Ⱥ) ← L̸a → Φ

La partie droite du tableau[205] (position subjective féminine) nous intéresse pour ce qu'elle permet de situer où se place un être parlant qui, se comptant au un-par-un, ne peut accéder à « aucune universalité »[206]. Etre inscrit de ce côté, c'est appartenir à un ensemble vide, ce qui s'écrit par le lien à S (Ⱥ) ou par la formule $\overline{\forall X}\ ,\Phi X$ (soit : il n'existe aucun x qui ne vérifie la négation de la fonction phallique ou en d'autres termes, on ne trouve aucun x, tel que phi de x. C'est-à-dire qu'il n'existe aucun élément de ce côté du tableau qui puisse se ranger comme « tout » dans la fonction phallique).

Ce rapport à S (Ⱥ), à l'inexistence de l'Autre constitue le lieu d'une solitude, puisque les êtres parlants situés de ce côté sont impossibles à fédérer et collectiviser dans un ensemble au sens mathématique, organisé par un trait commun.

En ce lieu d'inexistence de l'Autre, « la vérité balbutie », le dicible s'efface. Lacan signale dans *Encore* le mutisme des êtres situés de ce côté des formules de la sexuation : il dit avoir supplié à genoux les analystes femmes de dire quelque chose de cette « Autre jouissance » sans jamais y parvenir[207]. Evidemment, depuis l'époque de Lacan, certaines femmes ont surmonté l'obstacle, et on trouvera sans peine à l'époque actuelle des écrits tentant d'en dire quelque chose ; on pense au récent *La vie sexuelle*

---

[205] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p. 73
[206] ibid, p. 74
[207] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p. 54 et p.69

de Catherine M[208], ou *Pornocratie* de Catherine Breillat[209].

Lacan met en évidence le mutisme qui saisit l'être dans ces parages, à l'approche d'une jouissance « qu'il ne faut pas », qui n'est pas organisée par la fonction phallique. Mutisme relatif, puisqu'en fin de compte, l'être situé hors fonction phallique ne se tait pas, et le premier effet du refoulement, c'est qu'elle parle d'autre chose, ce qui est le ressort de la métaphore.

Elle parle d'autre chose que de l'objet *a* puisque du côté femme ce qui vient suppléer à ce rapport sexuel qui n'est pas, c'est autre chose que l'objet *a* [210].

Si bien que, poursuit Lacan, le mystique, comme la femme - nous ajoutons : comme le poète - quand il en parle, ne sait pas ce qu'il dit. « Et c'est en somme ce qu'on peut lire de mieux ». Tous les mystiques ne parviennent pas à cette position en S (A̸), note Lacan[211]. Tous les écrivains non plus. Cet univers-là s'approche au un-par-un.

Lors de ces allers-retours en ce lieu où l'être s'abolit, devient muet, c'est donc le ressort de la métaphore qui amène le poète, ou le saint, à arracher une parole au silence… Lorsque l'acte poétique conduit à dire, dit Lacan, alors peut surgir *Un nouvel amour.*

« Créer dans la psychanalyse et créer une femme [une femme comme symptôme d'un homme], voire un amour, relèveraient en fin de compte d'un même symptôme ; et ce à partir de l'inexistence de l'Autre […] », notait ainsi Lilia Mahjoub en 1998 dans un article sur la création[212].

---

208 Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Seuil, 2001
209 Catherine Breillat, *Pornocratie,* Paris : Denoël, 2001
210 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.59
211 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.68
212 Lilia Mahjoub, « La création et le symptôme dans notre modernité », *La Cause freudienne*, n°38, février 1998, p. 88

B - Au-delà de l'Œdipe, un *nouvel amour*

Le don de parole du Bhrad-âranyaka Upanishad

En 1953, dans « Fonction et champ de la parole », à partir de l'enseignement ancestral du Bhrad-âranyaka Upanishad, Lacan parle de l'acte analytique comme fonction et souligne que mettre en fonction dans l'analyse l'équivoque du langage (« sa fonction poétique »), suppose un « don de parole », c'est-à-dire un maintient du sujet dans le symbolique :

> « L'expérience psychanalytique a retrouvé dans l'homme l'impératif du verbe comme la loi qui l'a formé à son image. Elle manie la fonction poétique du langage pour donner à son désir sa médiation symbolique. Qu'elle vous fasse comprendre enfin que c'est dans le don de la parole que réside toute la réalité de ses effets; car c'est par la voie de ce don que toute réalité est venue à l'homme et par son acte continué qu'il la maintient. »[213]

L'Inde connaît deux types de textes sacrés : la Smriti (mémoire) comprend les textes relatant des faits, c'est la mémoire-tradition, à laquelle appartiennent le Mahâbhârata, le Râmâyana, les Shastra, certains Sutra, ainsi que les Purana, les Agama, les Tantra. La Shruti (audition) regroupe les textes qui ont été révélés aux sages par des divinités ; les Veda, les Brâhmana, les Âranyaka et les Upanishad en font partie. Ce sont des écritures sacrées considérées comme éternelles et données par les dieux. Les Upanishad sont des textes relativement courts, commentant et complétant les Veda. Ce sont des textes révélés par Brahma. Ils constituent avec ces derniers les plus anciens écrits de l'Inde (VIème au IIIème siècles de notre ère).

C'est en commentant les Upanishad que Lacan déclare que le don de parole suppose une soumission aux lois du symbolique[214]. Un acte est nécessaire, une

---

213 Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.322
214 Nous reproduisons en annexe le passage cité par Lacan du premier Brâhmana de la cinquième leçon du Bhrad-âranyaka Upanishad

décision. Ce passage éclaire ce qui avait tant intéressé Lacan à l'amour courtois, aux poètes et aux mystiques. Lacan définit l'éros de l'amour courtois comme prenant acte du rapport sexuel impossible, et déclarant en faire la condition même de l'amour. De même, le mystique est celui qui se lie à Dieu en tant qu'Autre barré, inaccessible, ineffable. Cet Autre, le saint ne consent à le décrire qu'avec « répugnance », car « le spirituel est au-dessus du sens », ainsi que l'indique saint Jean de la Croix par exemple[215]. De nombreux mystiques ne consentent à passer à l'écriture que sur ordre de leurs autorités (ainsi en est-il aussi Marie de la Trinité, analysée par Lacan, dont les œuvres sont en cours de publication[216]). Ses conseillers spirituels lui demandent de consigner ses expériences mystiques, mais exigent qu'elle garde son œuvre secrète sa vie durant.

Retenons que le poète d'amour courtois, le mystique, de leurs incursions dans cet au-delà de l'Œdipe, font acte et œuvre. Avec des écrits. Comme l'exprime Marie de la Trinité, le grand Autre n'accorde la grâce « que sous forme de paroles inarticulées » qu'elle doit s'évertuer, dans l'angoisse, à traduire en mots justes et lucides.

De ces franchissements vers l'inexploré, certains ne reviennent pas. Comme tentés par le silence comme absolu… Peut-être est-ce ce qui est arrivé à Rimbaud, qui après cinq années d'écriture cesse définitivement d'écrire à 25 ans, comme saisi par le vertige devant l'inconnu qu'il explore ?

« Faire l'amour, c'est de la poésie »

Comme souvent avec Lacan, il nous le dit sans insister, comme en passant : l'amour est cette tentative de surmonter l'impasse du non-rapport. Mais s'il y faut l'amour, ce n'est pas pour autant qu'on ait là un acte, un acte poétique, notamment. On

[215] saint Jean de la Croix, *La Vive Flamme d'amour* (1947), Paris : Seuil, rééd. 1995, prologue p. 13
[216] Quatre petits volumes de Marie de la Trinité (née Paule de Mulatier en 1903) viennent d'être publiés, dont un « écrit pour Jacques Lacan » : *De l'angoisse à la paix, Relation écrite pour Jacques Lacan,* Orbev : Arfuven. 2003

déduit ces indications de deux passages d'*Encore* où Lacan évoque la poésie :

> « […] c'est l'homme […] qui aborde la femme […]. Seulement, ce qu'il aborde, c'est la cause de son désir, que j'ai désigné de l'objet *a*. C'est là l'acte d'amour. Faire l'amour, comme le nom l'indique, c'est de la poésie. Mais il y a un monde entre la poésie et l'acte. L'acte d'amour, c'est la perversion polymorphe du mâle [...]. »[217]

Et à la fin du Séminaire, dans la leçon du 26 juin 1973 :

> « N'est-ce pas de l'affrontement à cette impasse, à cette impossibilité d'où se définit un réel, qu'est mis à l'épreuve l'amour ? Du partenaire, l'amour ne peut réaliser que ce que j'ai appelé par une sorte de poésie, pour me faire entendre, le courage, au regard de ce destin fatal. Mais est-ce bien de courage qu'il s'agit ou des chemins d'une reconnaissance ? Cette reconnaissance n'est rien d'autre que la façon dont le rapport dit sexuel [...] cesse de ne pas s'écrire. [soit : la contingence] »[218]

Ces propos de Lacan viennent éclairer la proposition « Il n'y a pas de rapport sexuel ». Malmenant l'édifice conceptuel des précédentes étapes de son enseignement, Lacan relève dans *Encore* que la jouissance est première, qu'elle relève du régime de l'Un, et que la jouissance sexuelle, la jouissance du corps de l'autre sexe est spécifiée par une impasse, une disjonction : elle n'établit pas en elle-même un quelconque rapport. La jouissance est en elle-même idiote et solitaire.

Pour suppléer au non-rapport, il y a pour chacun le fantasme qui instaure le mirage de l'amour. Le fantasme installe le partenaire sexuel comme recelant l'objet manquant, toujours manqué. Qui doit manquer. En tant qu'atteignable par la médiation de l'objet, la jouissance sexuelle est dès lors livrée à la contingence, à la rencontre. C'est une relation soustraite à la nécessité.

L'amour, comme recherche de la reconnaissance chez l'autre, dans un rapport de semblable à semblable orienté par l'objet, peut par accident produire de la poésie, nous dit Lacan : cela se produit lorsque l'amour comme heureuse rencontre (*tuchè)* a

[217] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.68, leçon du 20 février 1973
[218] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, pp. 131-132

permis que le rapport « dit sexuel » cesse de ne pas s'écrire. C'est en cela que « faire l'amour, c'est de la poésie ». Mais…

…de la poésie à l'acte, il y a un monde

L'acte poétique est tout autre chose, puisqu'en tant que création *ex nihilo*, elle prend acte du non-rapport. C'est un *nouvel amour*. Il érige en système ce qui chez le névrosé est une contingence et une identification. Dans l'espace d'invention ouvert par le trou dans la structure noté (S(Ⱥ), là où l'Autre ne répond pas, le poète crée, *ex nihilo*, un système, du nouveau, un connecteur qui n'était pas là auparavant. Mettant ses pas dans ceux du poète, Lacan emprunte à Rimbaud ce terme de *nouvel amour* :

> « Il y a un texte de Rimbaud dont j'ai fait état l'année dernière, qui s'appelle *A une raison,* et qui se scande de cette réplique qui en termine chaque verset - *Un nouvel amour.* […]. L'amour, c'est dans ce texte le signe, pointé comme tel, de ce qu'on change de raison, et c'est pourquoi le poète s'adresse à cette raison. On change de raison, c'est-à-dire, on change de discours. »[219]

Evidemment, ici, le mot de discours est à entendre au sens de la psychanalyse : le discours en tant que faisant lien social, en tant que traitement de la jouissance, en tant qu'assignant le sujet à un mode de jouissance.

Un peu plus loin, Lacan précise - c'est important - qu'il y a toujours quelque émergence du discours psychanalytique à chaque passage d'un discours à un autre : « Il faut prêter l'oreille à la mise à l'épreuve de cette vérité qu'il y a de l'émergence du discours analytique à chaque franchissement d'un discours à un autre. Je ne dis pas autre chose en disant que l'amour, c'est le signe qu'on change de discours »[220].

Lacan a prévu qu'un lien social nouveau pouvait exister, un lien social permis par le discours de l'analyste. « Le discours analytique fait promesse : d'introduire du

---

[219] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.20
[220] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*, *Encore*, Paris : Seuil, 1975, p.21

nouveau », du nouveau dans l'amour, annonce-t-il dans « Télévision »[221].

La caractéristique de ce lien social, c'est qu'il repose sur un discours qui produit la vérité comme savoir et dégage le sujet du discours du maître (discours du maître où S_1 commandait). Ce discours promeut le sujet dans sa singularité la plus radicale. En effet, promouvoir la vérité comme savoir, c'est engager le sujet à produire ce qui est sa vérité la plus cachée, et non seulement à la produire, mais à l'assumer, à en faire un savoir qui lui est propre.

Ce savoir acquis au un par un, nous dit Lacan, c'est grâce à l'amour qu'il peut être collectivisé, mais pas n'importe quel amour : par un *nouvel amour*. Dans notre jargon lacanien, nous dirions que c'est une façon de se faire objet-cause pour autrui, de se faire objet, cause du désir. Ce nouveau est transcendant : il suppose un sujet au savoir situé dans l'inconscient, un savoir porteur de vérité qui ne pense, qui ne calcule, qui ne juge[222]. Un savoir qui est ce travailleur idéal annoncé par Marx, ce travailleur idéal parce qu'il travaille sans maître[223]. Dans certains passages de sa correspondance et des *Divagations,* Mallarmé évoque d'ailleurs les modalités du travail poétique et les confronte à celles du travail salarié, soulignant combien la gratuité de la poésie lui est véritablement consubstantielle et combien elle objecte au travail contre salaire[224].

Là où il n'y avait que des « épars désassortis », Lacan propose donc un *nouvel amour,* et donne l'idée que Rimbaud annonçait cette promesse avec *A une raison*[225] :

---

[221] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 530
[222] ibid. p.531
[223] ibid. p. 518
[224] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, 1976, rééd. 2001, p.317
[225] Arthur Rimbaud, *Illuminations* (1886), Poésies, Gallimard, Coll. Folio Classique, 1999, p. 217

A UNE RAISON

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge
tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux
hommes et leur en-marche.

Ta tête se détourne: le nouvel amour! Ta tête se
retourne, - le nouvel amour!

« Change nos lots, crible les fléaux, à commencer
par le temps », te chantent ces enfants. « Élève
n'importe où la substance de nos fortunes et de
nos vœux » on t'en prie.

Arrivée de toujours, qui t'en iras partout.

Dans une conférence inédite donnée au *Seminario Latino*, Philippe Sollers exprimait il y a peu ce qui avait toujours été notre hypothèse et apparemment celle de Lacan : que ce poème *A une raison* de Rimbaud était le texte prémonitoire, oraculaire, qui annonçait un nouvel âge de l'humanité. Il annonçait que pour résister au discours entièrement régi par l'utile du Discours du capitaliste, seul un *nouvel amour* pouvait être opposé, soit un autre discours. On comprend avec le texte de Lacan « Télévision » que mieux vaut pour l'humanité que ce changement de discours en passe par l'amour. C'est la condition pour ne pas virer « du père au pire »[226], car lié au Discours du capitaliste, le rapport à l'exception qui caractérise la modernité comporte le risque d'une montée continue du racisme et du fanatisme religieux « et de leurs exactions les plus funestes »[227].

L'amour est donc un signe. Signe d'un changement de discours. A quoi reconnaît-on un changement de discours ? « Le changement de discours - ça bouge, ça vous, ça nous, ça *se* traverse, personne n'accuse le coup ».

---

[226] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p.545
[227] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p.534

C - La parole oraculaire de la poésie lance l'éclair d'Héraclite

« Les tous, c'est l'éclair qui les régit »

En 1956, évoquant le mur du langage, Lacan annonce qu'il s'agit de le perforer pour atteindre au réel :

> « […] il faudrait, si on me permet la métaphore, en agir avec le langage comme on fait avec le son : aller à sa vitesse pour en franchir le mur. […] Ce mur même du langage […] il tient sa place dans le réel »[228].

Le 14 novembre 1973, effectuant une intervention à propos de l'expérience de la passe, Lacan traduit le fragment B64 d'Héraclite par les mots suivants : « Les tous, c'est l'éclair qui les régit »[229]. Une interprétation plus qu'une traduction, semble-t-il. La proposition de Lacan, en effet, est en rupture tant avec la grammaire (Lacan traduit un neutre par un masculin pluriel) qu'avec la tradition philologique qui traduit habituellement le fragment par : « La foudre gouverne l'univers »[230].

Lacan se réfère à Héraclite pour amener que l'effort de témoigner du réel s'apparente à l'effort nécessaire pour traduire du grec ancien en français moderne : d'un monde dont le mode de vie et de pensée nous est devenu à jamais obscur, il s'agit d'extraire des fragments auxquels nous redonnons un sens à partir de notre expérience actuelle.

« La passe, c'est quelque chose comme l'éclair »[231], expose Lacan. Il se produit sur le divan de l'analyste des moments de passe, où soudain, comme un éclair, une vérité apparaît, accompagnée de l'affect, du mouvement dans le corps, qui signale un effet de vérité, trace que quelque chose « a eu lieu ».

---

[228] Jacques Lacan, « Discours de Rome », *Autres écrits,* Paris : Seuil, 2001, p. 161
[229] Jacques Lacan, « Congrès de l'EFP à la Grande Motte, novembre 1973 », *Les lettres de l'EFP*, p.190
[230] cité par Valentine Dechambre, « L'éclair d'Héraclite », 2003, inédit
[231] « Congrès de l'EFP à la Grande Motte », op. cit., p.189

L'éclair peut surgir pour celui qui, en creusant le langage, s'approche de ce que Heidegger appelle habiter « l'être même du langage », c'est-à-dire ce moment où le sujet n'habite plus la pensée, accédant par là à une parole oraculaire.

Définir la poésie comme une parole oraculaire est une proposition que faisait Jacques-Alain Miller : en sa position « d'autorité obscure »[232], l'oracle ne pense pas, il donne corps à l'autorité comme telle de la parole. Il ne justifie pas ses paroles : il les profère. Tel l'oracle à Delphes faisant surgir de sa bouche la parole du dieu, il révèle.

Heidegger donnait cette définition de la parole : « Dire »[233], c'est étymologiquement « amener à la parole », c'est un acte transcendantal qui révèle l'Universel dans le langage. C'est sur ce dernier point que la psychanalyse rompt avec le philosophe : durant le congrès à la Grande Motte, Lacan rappelle que l'expérience analytique est autre : « nous n'apportons nulle sagesse ; nous n'avons rien à révéler »[234]. Aucun universel ne nous régit, mais l'emprise du signifiant sur l'être humain, morsure, virus, dont nous sommes « infectés ». Notre seul accès au réel se fait par ce langage qui nous est donné, mais en fonction de l'organisation du fantasme de chacun, ce qui revient à dire que « d'univers il n'y en a pas ». Il n'y a pas « tous », il n'y a que des sujets, un par un.

Le dit du poète comme celui de l'analysant, avec cette structure d'éclair héraclitéen, est donc celui d'Un tout seul, dépris de l'idée qu'un Grand Autre pourrait venir garantir l'existence de cet Univers.

Dans un texte contemporain à celui de la Grande Motte, signale V. Dechambre, « Introduction à l'édition allemande des Ecrits », Lacan écrit : « avant que l'être imbécile prenne le dessus, d'autres - d'autres que Socrate [il s'agit ici d'Héraclite], pas

[232] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003,* Département de psychanalyse de Paris VIII, inédit, leçon du 13 novembre 2002
[233] **λέγειν** . (*légein*)
[234] Jacques Lacan, « Congrès de l'EFP à la Grande Motte, novembre 1973 », *Les lettres de l'EFP*, p.235

sots, énonçaient de l'oracle qu'il ne révèle ni ne cache : σημαίνει [235], il "fait signe" ». Or, précise Lacan, « ce qui fait entrée dans la matrice du discours, ce n'est pas le sens, mais le signe. » [236]

Une musique dans un corps

Dès lors, nous pouvons comprendre que l'interprétation que Lacan fait de l'éclair héraclitéen « qui régit les tous » vise non pas le logos en tant qu'il fait entrer l'étant dans le grand livre du monde, mais le « dire » comme « empreinte sonore du signifiant sur les corps dans le grand concert désaccordé de ce qui ne fait pas un monde »[237]. A partir du Séminaire XX, en effet, le sujet et la jouissance sont pensés ensemble, avec le concept de parlêtre, entité nouvelle, celle d'un corps affecté par le signifiant, un corps ému, mobilisé par l'inconscient, et qui fait signe.

Lacan exprime ceci dans « Joyce le Symptôme » :

> « C'est pour ne pas le perdre, ce bond du sens, que j'ai énoncé maintenant qu'il faut maintenir que l'homme ait un corps, soit qu'il parle avec son corps, autrement dit qu'il parlêtre de nature. Ainsi surgi comme tête de l'art, il se dénature du même coup, moyennant quoi il prend pour but, pour but de l'art le naturel, tel qu'il l'imagine naïvement. Le malheur, c'est que c'est le sien de naturel : pas étonnant qu'il n'y touche qu'en tant que symptôme. »[238]

Lacan fait de nombreuses évocations du dire comme empreinte sonore qui découpe le corps et repose au cœur du langage, jouissance hors-sens qu'exprime le concept de la lalangue. Pour rendre compte de cette polyphonie du langage, pour extraire ce réel du non-dit, il appelait de ses vœux l'écriture qui permettrait d'en rendre compte. La poésie lui semblait « l'astuce » susceptible d'y parvenir, on l'a vu, parvenant à arracher un dit à l'épaisseur du langage.

---

[235] **σημαίνει** (*sèmaïnei*)
[236] Jacques Lacan, « Introduction à l'édition allemande des Ecrits », *Autres Ecrits*, Seuil, Paris 2001, p.558
[237] cité par Valentine Dechambre, « L'éclair d'Héraclite », 2003, inédit
[238] Jacques Lacan, « Joyce le Symptôme », Autres écrits, Paris : Seuil, 2001, p.566

Assurer la traduction en langue intelligible de la lalangue d'un seul (c'est-à-dire en mettant son symptôme - assumé - aux commandes de l'acte) permet d'ouvrir une voie permettant de faire résonner, de faire signe de cette polyphonie.

Ainsi en 1953 dans « Le Discours de Rome » :

> « La lettre du message est ici l'important. Il faut, pour le saisir, s'arrêter un instant au caractère fondamentalement équivoque de la parole, en tant que la fonction est de celer autant que de découvrir. Mais […] la nature du langage ne permet pas de l'isoler des résonances qui toujours indiquent de la lire sur plusieurs portées. C'est cette partition inhérente à l'ambiguïté du langage qui seule explique la multiplicité des accès possibles au secret de la parole. Il reste qu'il n'y a qu'un texte où se puisse lire à la fois ce qu'elle dit et ce qu'elle ne dit pas, et que c'est à ce texte que sont liés les symptômes aussi intimement qu'un rébus à la phrase qu'il figure. »[239]

Ou dans le Séminaire III, dans ce passage qui commente une strophe de l'*Athali*e de Racine :

> « Cette transmutation est de l'ordre du signifiant comme tel. […] vous me permettrez de représenter la fonction du signifiant par un artifice spatialisant, dont nous n'avons aucune raison de nous priver. Ce point autour de quoi doit s'exercer toute analyse concrète du discours, je l'appellerai un point de capiton. […] Si nous analysions cette scène comme une partition musicale, nous verrions que c'est là le point où viennent se nouer le signifié et le signifiant, entre la masse toujours flottante des significations […], et le texte. »[240]

Mettre le symptôme assumé, soit le partenaire-symptôme, aux commandes de l'acte, a des conséquences sur l'interprétation.

Une parole qui fait signe

Comme le dire mieux que le poète Baltazar Gracián ? : « La délicate équivoque est comme une parole à deux tranchants et une signification à deux lumières »[241].

L'interprétation analytique, qui fait fond de l'équivoque du signifiant, ne repose

[239] Jacques Lacan, « Discours de Rome », *Autres écrits,* Paris : Seuil, 2001, p.140
[240] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses* (1955-56), Paris : Seuil, 1981, p. 303
[241] Baltazar Gracián, *Arts et figures de l'esprit*, Discours XXXIII, cité par Esthela Solano dans « Le *motérialisme* de la séance courte », *Papers de la Escuela Una,* n°10, mars 2004, consultable (mars 2004) sur le site de l'Association mondiale de psychanalyse, www.wapol.org/fr/index.html

pas sur le sens. L'équivoque est (dans le dernier Lacan tout au moins) une dimension du symbolique dont l'inconscient se supporte. Le sens réside dans l'effet d'écriture du symbolique, dont l'imaginaire répond.

L'équivoque comme hors-sens, c'est le seul moyen de parvenir à ce que l'interprétation produise des effets réels. En rajouter du côté du sens (phallique) revient toujours à manquer l'effet recherché.

En ce sens l'interprétation analytique porte plus loin que les effets de la parole. Elle vise à atteindre un lieu hors symbolique et hors imaginaire où se déploie le réel. L'opération analytique vise à toucher le corps et la jouissance, pour en modifier l'économie. Elle opère par vidage du sens en direction du symptôme. Pour redonner au symptôme souplesse et inventivité, l'analyste doit parvenir à toucher la pulsion.

Comme l'exprime Esthela Solano, l'interprétation analytique, comme le mot d'esprit, repose sur l'équivalence du son et du sens[242].

Cette équivalence est la voie par laquelle peut se toucher la pulsion, elle-même « écho dans le corps du fait qu'il y a un dire »[243]. Il s'agit là d'un dire (comment c'est dit), différent d'un dit (le fait de parler). Introduire une coupure dans le dit de l'analysant fait résonner autre chose que ce qui est dit, fait ex-sister un dire au dit, un élément hétérogène avec lequel repart l'analysant, invité à méditer sur la vérité qu'il vient de proférer sans savoir.

Lacan parle de l'analyste « rhêteur », du latin, *orator* (orateur), repris du grec, *rhêtor*, qui dérive du *eirein*, le dire. L'analyste est par là celui qui rhêtifie, qui rectifie par son acte la lecture que l'analysant faisait de son dit en le renvoyant à ce qu'il a effectivement exprimé, en vérité, au-delà de son dit.

De même, en attaquant le langage, en détruisant ce qui a été précipité comme sens par l'usage du langage, le poète introduit une coupure. Il déploie le savoir enchâssé

---

[242] ibid.
[243] ibid.

dans le langage, et ce faisant, en détruit « l'innocence », faisant advenir un savoir nouveau. Le réel est atteint.

La poésie réussie, comme l'interprétation réussie, est dès lors celle qui vous sidère, qui change le cours de votre vie, qui vous surprend et fait mouche sur le corps, qui à vous a *changé.*

Comme la psychanalyse, la poésie agit sur le corps en découpant le son, en usant du rythme (en musique, écrire le rythme suppose autant l'écriture des notes que des « silences » et des « soupirs »). Elle fait signe. Elle travaille la *motérialité* du mot, pour reprendre l'heureuse expression de Lacan, et ce faisant, modifie le réel.

D - La passe comme effort de poésie

Dans son Séminaire, le 5 mars 2003, Jacques-Alain Miller réfléchit à la communauté de destin entre psychanalyse et poésie et définit la procédure de la passe - par laquelle un analysant témoigne pour la communauté analytique de ce que la psychanalyse a changé dans sa vie - comme le projet de « tramer ensemble le récit de sa vie, le dégagement de la structure et la fiction qui s'y ajoute nécessairement, la fiction qui veut dire : faire vrai des données de l'existence. « Faire vrai » d'ailleurs est indistinguable d'un effort de poésie. »[244]

Jacques-Alain Miller poursuit : « Ceux qui ont pu suivre ce qui s'est énoncé de la passe au cours de années écoulées dans le Champ freudien ne peuvent pas méconnaître ce que chacun de ces textes comportent d'un effort de poésie, flagrant, et qui n'invalide pas l'effort dont il s'agit. C'est au contraire, la marque de ce dont il s'agit. »

---

[244] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003*, inédit, leçon du 5 mars 2003

L'effort de poésie est donc la marque de ce dont il s'agit dans le témoignage de passe. Peut-être est ce point qui nous a arrêtée dans celui présenté par Jacqueline Dhéret l'an dernier à l'Ecole de la Cause freudienne[245]. Nous le prenons ici comme exemple de transmission d'un « dire en plus, arraché à l'inaudible »[246]. Il est intitulé « Un pas de plus ». Un examen attentif de sa structure et de son contenu permet de démontrer cet effort de poésie.

En quelques mots, dès l'introduction du texte, Jacqueline Dhéret situe trois points :

- le dispositif de la passe est l'occasion offerte à qui veut s'y engager par une décision inédite. Ce qui veut dire que le passant témoigne, de façon utile à la communauté, en étant dégagé de tout souci de conformité (du S_1). Est signalée par là une position d'énonciation (le passant témoigne) ainsi qu'une position éthique (de façon utile[247] et dégagée de tout souci de conformité) ;

- deuxième point : la passe n'est possible qu'au point d'expérience où le passant se réduit à la cause qui l'anime (pour un sujet, connaître la cause qui l'anime suppose une analyse parvenue à son terme, donc un dégagement de la structure) ;

- et, troisième point, c'est pour parvenir à dire quelque chose de cette cause, que tout témoignage de passe suppose « un saut dans le vide ».

Attardons-nous sur ce dernier point. Le témoignage de J. Dhéret a ceci de formidable que précisément la structure même du texte porte la marque de cet effort de « saut dans le vide », pour atteindre un point situé au-delà. A l'issue d'une première analyse, le sujet tente une première passe, qui s'avère avoir provoqué un effet décisif pour le travail à venir : la passion pour le déchiffrage rencontre un point d'arrêt. Le sujet découvre une limite. Donc, également, un au-delà possible de cette limite.

---

245 Jacqueline Dhéret, « Un pas de plus », *La Cause freudienne*, n°54, juin 2003, p.21
246 ibid, p.25
247 par opposition au poète qui ne se soucie aucunement de l'utile, son usage du Discours analytique étant de ieu et de iouir.

Pour qu'une passe soit conclusive, l'analysé doit consentir à se réduire à la cause qui l'anime : il s'agit de changer de position d'énonciation, et de prendre position en un lieu où le sujet « a trouvé une solution pour faire sans l'idéal », nous dit la passante[248]. Un lieu permettant d'isoler les quelques phrases prononcées par l'entourage et qui avaient eu valeur traumatique, puis de les « réduire à quelques lambeaux de signifiants que je n'éprouvais plus le besoin de commenter ».[249]

Eric Laurent dans un article, évoquait à partir de « Lituraterre » comment Lacan théorise cet effort pour livrer la lettre du symptôme, pour la transmettre[250]. Il s'agit d'explorer la zone de recouvrement du sens et du non-sens, d'instaurer entre les choses le vide-médian qui permet de nommer. Ce qui change dans le récit de passe par rapport à l'expérience vécue dans l'analyse, c'est que l'analyste peut appréhender cette lettre à partir d'un autre point, à partir du point d'expérience lui-même.

Dans la lalangue de la passante, le point de fixation de jouissance qui n'avait pu passer au semblant prenait la forme d'une holophrase, qui cristallisait dans la langue « l'ombilic » de sa structure névrotique, sous l'espèce du signifiant « TABAKAPRISER » pour « Tabac-à-priser ». Dans un autre texte encore inédit, l'auteur soulignait que ce S_1 avait servi dans l'enfance de point de condensation à trois signifiants, organisés en phonèmes qui faisaient série avec l'holophrase « Tabacapriser », pour venir rappeler la déportation du père en camp de concentration. Tel était pour elle le chiffre du symptôme, une écriture qui identifiait le sujet à la mort, à la pointe extrême du langage, là où il devient purement phonémotique.

Une fois identifié ce point spécifié de réel, la passe constitue un effort pour transmettre, dans un acte, un dire. Dire quelque chose de la lettre comme cause fait de tout témoignage de passe un effort de poésie.

---

248 Jacqueline Dhéret, « Un pas de plus », *La Cause freudienne*, n°54, juin 2003, p.21

249 Jacqueline Dhéret, « Un pas de plus », *La Cause freudienne*, n°54, juin 2003, p.21

250 Eric Laurent, « La lettre volée et le vol sur la lettre », *La Cause freudienne*, n° 43, octobre 1999, p.39

La passe comme saut dans le vide

Jean Paulhan (1884-1968), dans son livre *Clef de la poésie*[251], publié en 1944, définit l'effet poétique comme ce qui permet de toucher à l'être à travers un dit. Lorsque des analystes témoignent de leur passe, on assiste à des moments émouvants, dont on se souvient, des moments où quelque chose passe de ce que Paulhan appelle le mystère, je dirais : le « style ». Cette marque de style, on la retrouve donc aussi bien dans le corps que dans l'écrit.

La marque est ce à partir de quoi la jouissance entre en jeu. Elle n'est pas un résultat. Cette marque arrime, spécifie la jouissance dont le sujet est produit ; elle se caractérise par des embryons de noms hors-sens, par des traits impossible à traduire en mots. Pour que les mots « lituraterrissent »[252], ce qu'on ne peut pas dire, on peut l'écrire, nous apprend Lacan dans « Lituraterre »[253].

L'articulation des langues privées dans la langue publique est stabilisatrice de jouissance, productrice de satisfaction. Le passage de la position d'analysante « désolée » à la position d'analyste décidée est décrit très poétiquement à propos de ce qui ne répond pas dans l'Autre :

« L'imploration tourne autour ''d'un silence et de son écho secret'', c'est le poète qui nous le dit (Eluard) […]. Les bruissements, leur averse, se saisissent alors comme marques, traces de ce qui était venu à la place d'un ''il n'y a pas''. On passe de la jouissance figée dans le signifiant à une ''pluieralisation'' qui l'éparpille, la désarticule. Cela ne se produit pas sans une vacillation qui déroute, mais la désolation cesse : là où la jouissance était laissée au silence, le corps s'anime ».

Le corps s'anime quand la passante est désarrimée du S_1 qui l'enchaînait.

---

[251] Jean Paulhan, *Clef de la poésie* (1944), Nrf, Paris : Gallimard, 1998
[252] néologisme proposé par J.Dhéret pour caractériser la tentative de transmettre son expérience de dire
[253] Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres Ecrits*, Paris : Seuil, 2001, p.19-20

Elle accède à une position au-delà, en S de grand A barré.

Elle sait désormais, et l'assume, que l'énonciation dessaisit.

Le style comme trace de l'opération témoigne de ce point de réel

Son corps s'anime : cette notation amènera à donner du « style » la définition suivante : le style c'est une trace, un souvenir, de la marque de jouissance. C'est pourquoi elle est décelable dans le style de l'écrit aussi bien que dans les mouvements du corps, dans les marques du corps du sujet. « Le style c'est le corps », dirions-nous à la suite de Marie-Hélène Brousse à qui cette formule était venue durant une lecture qu'elle proposait de « Joyce-le-Symptôme ».

Son corps s'anime : peut-être pourrions-nous avancer également que comme dans la logique de la lettre volée, le style est impossible à caractériser en mots, mais qu'il est mis en évidence, placé devant nous dans chaque rencontre avec un être en chair et en os, ou lorsque nous lisons le texte qu'il nous donne. On arrive là aux frontières du dicible.

Son corps s'anime : désormais sa lalangue privée sera mise au service de la communauté analytique, dans une éthique du Bien-Dire. Le style qui en est la marque se glisse dans l'énonciation, au-delà de l'énoncé et se pose dans l'écrit, faisant signe de sa présence.

Le style de l'écrivain est ce qui témoigne de ce réel mis aux commandes de l'acte, ainsi que l'avait pointé pour nous Lacan dans son « Ouverture de ce recueil »[254], signalant que « c'est l'objet qui répond à la question sur le style ».

« Et, notent Alain Merlet et Hervé Castanet dans un livre tout juste sorti des presses, l'usage du mot, de l'image, de la représentation est non pas de réduire ce réel mais de l'épurer et de le mettre aux commandes de l'acte - de l'acte d'écriture, de

[254] Jacques Lacan, « Ouverture de ce recueil », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.10

poésie, de création ».[255]

« Dans l'expérience analytique, nous avons une construction, un témoignage qui fait lettre et s'élève au rang d'une poétique, quand, au travers de son expression, contenant la part secrète sans la dire, il la contient et la rend présente », conclut très justement Yves Vanderveken[256].

Pour conclure avec les propos les plus simples, chacun a pu expérimenter que la poésie réussie se reconnaît à ce qu'elle vous *fait de l'effet*. Rappelons que l'étymologie du mot poésie, en grec *poïèsis* ou **ποιήσις** , est issue du grec *poïein*, faire : soit un acte qui implique la présence du corps [257]. Disons encore que la poésie réussie est celle qui vous *inspire*, ce dernier mot renvoyant, il est intéressant de s'en aviser, à une étymologie physiologique[258]. Etre inspiré, que la vie s'insuffle par la poésie, que la jouissance du corps vivant qu'elle transmet vienne contrebalancer la pulsion de mort toujours à l'œuvre dans le signifiant, telle est sa raison d'être, sa vocation, et la raison pour laquelle elle *touche* - le verbe toucher[259] trouvant son étymologie dans le mot onomatopéique *tocccāre,* « faire toc », et ses dérivés musicaux autant que mouvementés : sonner les cloches, heurter, frapper.

C'est pourquoi Lacan parle de la poésie en ces termes dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » :

> « C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, [...], on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être. »[260]

Modifier, changer, les amarres de nos êtres : voilà donc ce que nous promet, nous permet, la poésie. Ce faisant, elle nous propose de changer le cours de nos histoires…

---

[255] Alain Merlet et Hervé Castanet, *Le choix de l'écriture. Artaud - Jouhandeau - Genet - Klossowski*, La Rochelle : Editions Himeros, 2004

[256] Yves Vanderveken, « La poétique de la lettre », *Quarto* n° 70, Pouètes de Pouasie, Lacan et la poésie, Bruxelles : avril 2000, p.52

[257] Oscar Bloch, Walther Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), Paris : PUF, 1996, p. 495

[258] ibid, p.341

[259] ibid, p.640

[260] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p.527

Or, seule la psychanalyse partage avec la poésie ce pouvoir de *changer de Discours.* Seule la psychanalyse partage avec la poésie d'offrir au sujet de changer le cours de son histoire, faisant promesse de nouveau, de nouveau dans l'amour. Homologie entre poésie et psychanalyse n'est pas identité, comme il a été dit. Mais ce sont là les deux voies pour accéder aux temps nouveaux, pour faire résonner la novelle harmonie d'…

…*Un nouvel amour.*

A UNE RAISON

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge
tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

Un pas de toi, c'est la levée des nouveaux
hommes et leur en-marche.

Ta tête se détourne: le nouvel amour! Ta tête se
retourne, - le nouvel amour!

[…][261]

---

261 Arthur Rimbaud, *Illuminations* (1886), Poésies, Gallimard, Coll. Folio Classique, 1999, p. 217

Conclusion

Pourquoi parler de poésie dans un monde qui l'oublie ? L'horreur de savoir que l'Autre à jamais ne répondra, que la jouissance nous confronte à la béance irréparable du « non-rapport », se fait sentir davantage à notre époque où la jouissance n'est plus interdite, mais obligatoire.

La psychanalyse, elle-même, fait montre souvent du même mouvement de recul, quand elle ne s'efforce pas, dans des tentatives désespérées, de restaurer la fonction du père, comme loi qui viendrait voiler la béance et cacher ce vide qu'incarne, comme ~~La~~ femme, la poésie.

Jamais la poésie n'était allée si loin que dans notre modernité pour incarner ce démantèlement de l'être aux confins du langage. Effroi et répulsion comme réponse ont signalé que la nature de l'objet inhumain avait été correctement cernée...

La poésie fait partie du refoulé de notre époque et fait surtout signe d'une absence. La poésie, la vraie, celle qui affronte et surmonte la béance, s'est aujourd'hui repliée *underground*. Ainsi perpétue-t-elle, en ces lieux repliés, le *nouvel amour.*

Jacques-Alain Miller avait émis l'hypothèse qu'en surface, la psychanalyse avait pris le relais de la poésie. Et que la psychanalyse voyait s'ouvrir devant elle « non pas l'espoir qui n'est pas de mise, mais bien la passion du nouveau. Passion veut dire qu'on n'en peut mais, que le nouveau il faut le subir, mais aussi que […] les psychanalystes de demain, d'aujourd'hui - espérons - ne répondront à la norme d'aucune Eglise, d'aucune voie canonique […] »[262]. La psychanalyse est le discours qui continue à se

[262] Jacques-Alain Miller, « Un effort de poésie », *Séminaire de l'année 2002-2003*, inédit, dernière séance de l'année, le 11 juin 2003

transmettre, qui comme « Télévision » le suggère, pourra faire continuer d'exister un *nouvel amour* - dont Lacan nous dit que cela « ne constituera pas un progrès, si c'est seulement pour certains ».[263]

C'est pourquoi la psychanalyse est une politique du réel, politique qui vise à placer au zénith du discours le discours d'un seul, promu dans sa plus radicale singularité, avec un passage par une mutation subjective qui produit véritablement un sujet mobilisé en son corps par les affects d'enthousiasme, d'amour du « gay sçavoir » et de joie qui viennent signaler que du neuf *a eu lieu*.

Cette passion du nouveau vient faire objection et subvertir une civilisation qui souffre du malaise de son assujettissement au règne de l'utilité. Pour que la position énonciative de l'analyste se tienne à ce niveau, il lui faut se soustraire au mode de dire commun, à la monnaie usée du « discourcourant », que l'on se passe de main en main… en silence.

Et c'est cela qui est le plus difficile à la psychanalyse, comme à la poésie, aujourd'hui.

[263] Jacques Lacan, « Télévision », *Autres Ecrits*, p. 520

Voir aussi les annexes : Citations et Bibliographie
du mémoire d’Armelle Gaydon « Lacan et la poésie »
disponibles en version PDF (Acrobat)
sur www.forum-psychanalyse.net

Contacter l’auteur : armelle.gaydon@wanadoo.fr
